



CERVANTES Y LA PICARESCA

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Francisco de Borja Rodríguez Álamo

Bajo la dirección de: Don Antonio Rey Hazas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
MADRID, 2015

Agradecimientos: a don Antonio Rey Hazas, mi mentor, responsable de haberme iniciado en el apasionante camino del cervantismo; a Eduardo Becerra, fiel amigo que me ha iluminado en momentos oscuros; a María José Barrios, compañera y amiga, por su aliento y empuje en la duda; a Paco G. Jurado, por su ayuda desinteresada, por prestarme sus ojos y su experiencia.

Dedicatorias: a mi padre, que, a pesar de no leer estas palabras, las ha labrado desde los cimientos del sacrificio y la honradez; a mi madre, por su ímpetu, fortaleza y orgullo; a mis hermanos, por esas pausas de esparcimiento y alegría junto a mis sobrinos; a Almudena, porque sin tu ayuda este trabajo no hubiera sido posible, por estar a mi lado, por tu apoyo incondicional, por enseñarme el significado de la valentía, por tu brillantez intelectual, por ser mi compañera, por ser tú.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Propósito	5
3. Objeto de estudio	7
4. Metodología de trabajo	11
 I. Primera Parte	 13
1. Aproximación a la novela picaresca	15
 II. Segunda Parte	 49
1. Marco introductorio: Cervantes y la novela	51
2. Cervantes ante los géneros	74
3. Cervantes lee el <i>Lazarillo</i>	87
4. Cervantes lee el <i>Guzmán</i>	106
5. Cervantes lee <i>La pícara Justina</i>	145
6. ¿Cervantes lee el <i>Buscón</i> ?	150
 III. Tercera Parte	 153
1. Cervantes y la picaresca en la crítica	155
2. Relaciones entre la novelística cervantina y la picaresca	214
2.1. Poética picaresca: realismo, compromiso e ideologización	217
2.2. El punto de vista: la autobiografía	261
2.3. El pícaro y su experiencia vital: el servicio a varios amos	279
2.4. La libertad y el determinismo: el origen vil	303
2.5. El caso y el narratario	329
2.6. Dialogismo	342
2.7. Lenguaje picaresco	354
2.8. Ironía y sátira	374
 IV. Conclusiones	 387
V. Bibliografía	407

INTRODUCCIÓN

1. Introducción

Con todas las dificultades que entraña, el presente estudio pretende afrontar una cuestión que parece firmemente asentada tras la breve y lacónica afirmación que realiza, en el epígrafe *Lo picaresco*, el maestro Américo Castro, sobre la poética de dicho género en Miguel de Cervantes: “En fin, Cervantes no escribió novelas picarescas, pensó escribir una, siguiendo la moda, y fue gran lástima que no lo hiciera”. La bibliografía sobre nuestro más reconocido escritor es amplísima, inabarcable. Y no lo es menos la ingente cantidad de estudios sobre los aspectos picarescos en la vasta obra de Cervantes, pero aún existen diversas cuestiones que se podrían plantear, si no discutir.

Así, la gran mayoría de críticos coinciden en la no existencia de una novela picaresca escrita por Cervantes, si bien el alcalaíno coqueteó con el género que inauguraran Lázaro y Guzmán. Existen diversos elementos dentro de la obra de Cervantes que muestran el gusto del escritor por el género: la aparición de Ginés de Pasamonte en la primera parte del *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *La gitanilla*, *El casamiento engañoso*, el *Coloquio de los perros*... En fin, son muchos los elementos que Cervantes introduce en sus obras los que están relacionados con el género picaresco. Por lo tanto, podemos anticipar que dicho género suscitó muchísimo interés en nuestro escritor, bien para reformarlo (quizás algo así intentó en *Rinconete*), bien para criticarlo (como efectivamente hizo en el *Coloquio de los perros*).

En cualquier caso, en este estudio pretendemos llegar a ciertas conclusiones que nos aporten nueva luz a la cuestión de cómo Cervantes, al igual que hizo con las novelas de caballerías en el *Quijote* o con la novela bizantina en el *Persiles*, imaginó cómo debía ser una buena novela picaresca y qué elementos de su poética son válidos y cuáles no lo son.

El autor del *Quijote*, a diferencia de Lope, no nos dejó una teoría de los géneros, si bien aportó de forma dispersa y difuminada en sus obras de ficción y en los prólogos a esas obras verdaderas opiniones que podrían conformar un pequeño tratado sobre la cuestión. Sea como fuere, el interés de Cervantes por los géneros ha quedado patente y ha sido magníficamente tratado en una de las obras más esclarecedoras sobre este aspecto que aún hoy tiene una vigencia indiscutible; ésta es la obra de E. C. Riley (1982: p. 339) donde nos dice:

“Pero lo cierto es que nada de lo que hubiera podido decir sobre la naturaleza de la prosa novelística del siglo XVI constituye una declaración tan elocuente como lo es su propia novela, que narra la historia de un hombre que trató de transformar en vida lo que era ficción. Esta metamorfosis de la crítica en invención imaginativa representa el triunfo final del instinto creador de Cervantes sobre su instinto crítico.”

Centrándonos de nuevo en lo que supone el género picaresco para Cervantes, se antoja fundamental el hecho de acotar la nómina de novelas picarescas, pues debemos centrarnos en las obras de este género que Cervantes pudo leer y conocer. *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* (1604), de Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán apócrifa* (1602), de Juan Martí, *El Guitón Honofre* (1604) de Gregorio González, la *Vida del buscón llamado don Pablos* (hacia 1604 y publicada en 1626), de Francisco de Quevedo, *La pícara Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda, y *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo conformarían la nómina de novelas que Cervantes conoció. A pesar de ello, y como podremos comprobar, nuestro autor puso su ojo sobre las que tuvieron mayor difusión y éxito literario en su momento.

A través del presente estudio pretendemos alcanzar alguna conclusión sobre los siguientes interrogantes que se plantean: ¿qué supuso la aparición de la novela picaresca para Cervantes? ¿Somos capaces de adivinar lo que Cervantes entendió como picaresca? Y si esto se produce, ¿qué relaciones existen entre lo que hoy llamamos novela picaresca y la obra de Cervantes? ¿Modificó Cervantes

su manera de novelar a partir del enorme éxito del *Guzmán*? Para responder a estas cuestiones abordaremos el presente trabajo desde tres perspectivas: en la primera estudiaremos los rasgos que, con el más amplio consenso crítico, definen la poética del género picaresco; en una segunda parte ampliaremos el marco del estudio e intentaremos comprobar si el alcalaíno trató de una forma especial dicho género, en comparación con la novela bizantina o la de caballerías; y finalmente nos centraremos de forma más pormenorizada en las relaciones de Cervantes con la novela picaresca, su verdadera conciencia del género que inauguraran Lázaro y Guzmán, observando de qué forma los rasgos que propuso la nueva novela picaresca fueron entendidos por el complutense. Desde una perspectiva histórica observaremos lo que Cervantes entendió por novela picaresca y por pícaros como figura literaria, de manera que entendamos cuál fue la conciencia de los que vivieron el nacimiento y desarrollo del género, un género que, en palabras de Lázaro Carreter estuvo en constante transformación y construcción.

Existe de nuevo una amplísima bibliografía acerca de si Cervantes fue un autor picaresco o no, si habló de pícaros o si pretendió escribir una novela picaresca como tal. Lo cierto es que la crítica en este sentido es casi unánime al considerar el no picaresmo cervantino, si bien estos esclarecedores estudios estaban abocados sin remisión a esta conclusión, pues confrontaban las expresiones novelísticas cervantinas con las novelas picarescas al uso, fundamentalmente con el *Lazarillo* y el *Guzmán*, hecho que con toda claridad mostraba cómo Cervantes rechazó rasgos que, hoy por hoy, tras siglos de crítica, los estudiosos han mostrado como ejes axiales que definen el género picaresco.

La cuestión es que debemos considerar una nueva perspectiva, similar a la que Florencio Sevilla (2001) utilizara para estudiar y arrojar nueva luz sobre la novela picaresca en una de las últimas tentativas para definir el género, en la que veamos otra forma de entender la novelística cervantina, no sólo desde su recepción y entendimiento, sino también desde lo que autores, críticos y lectores coetáneos entendieron por género picaresco. De la misma manera en la que, según Guillén, el editor Luis Sánchez observó que la publicación del *Guzmán* podría atraer a más lectores si, simultáneamente, publicaba una obrita anónima que tampoco había experimentado un enorme éxito tras su publicación en 1554,

nosotros procederemos a estudiar la curiosa relación de Cervantes y su novela con el género bribiático. Porque la conciencia de un nuevo género es indudable, y así lo veremos, no sólo por el hecho de la publicación del *Lazarillo* al calor y el éxito del *Guzmán*, sino porque, como también podremos comprobar, todos los autores picarescos o que trataron de pícaros tuvieron conciencia de estar participando en la formación y expansión del género que, por distintos motivos, se estaba fraguando. Debemos admitir que las motivaciones que los distintos y diversos autores de picaresca utilizaron para adaptarse al molde picaresco son extraordinariamente distintas, si bien en la mayoría de los casos, como veremos, lo utilizan para ideologizar y dogmatizar. Nada más lejos de la intención de Cervantes, quien no admitió nunca que sus criaturas estuvieran estigmatizadas por su origen o que sus lectores sólo pudieran observar la realidad poética desde un único punto de vista, pero Cervantes tuvo un inusitado interés por Lázaro, Guzmán o Justina, aunque la morfología del género no encajara con su entendimiento de lo que debe ser una verdadera novela.

2. Propósito

Por todo lo dicho anteriormente nos proponemos abordar de manera clara las relaciones de Cervantes con la novela picaresca, desde una perspectiva sincrónica, pues entendemos que sólo desde este punto de vista alcanzaremos a comprender cuál fue la visión que de Lázaro y Guzmán tuvo nuestro insigne autor. No pretendemos discutir la conciencia que existía del género, pues ha sido ya más que probado por mentes más brillantes, que han visto en las alusiones de los propios autores referencias más que suficientes a lo que de ello se deriva. La única manera de comprobar la relación de Cervantes con el picaresmo nos parece observar aquellos elementos temáticos y formales que introdujo Cervantes en su novelística¹ para, así, comprobar lo que a priori resulta una relación de atracción con el nuevo género. Pretendemos mostrar cómo Cervantes intenta y consigue, según creemos, trascender el género picaresco, o al menos algunos de sus mecanismos morfológicos; pero estos mecanismos son los que ayudan al complutense a crear un nuevo género: la *Novela moderna*.

¹ También en sus comedias como *Pedro de Urdemalas*.

3. Objeto de estudio

La primera piedra de toque será un breve repaso a la evolución del concepto de novela picaresca, pues un género tan viscoso y escurridizo como éste ha experimentado numerosos acercamientos y cambios en su forma de abordarlo, desde enfoques estructuralistas hasta los más eclécticos, desde los estudios que ponían el foco en el contenido, pasando por estudios que acentuaban la forma, hasta los que finalmente decidieron abordarlo desde ambos. En cualquier caso, sí es interesante observar cómo en esta cuestión (como en casi todas las que nos ocupan) ha ido dando bandazos de un extremo a otro pero que, gracias a ellos, podremos conformar una idea bastante clara que nos ayudará y nos dará pistas clave sobre cómo entendió también Cervantes este género. Podremos comprobar, y valga la contradicción, que será el propio Cervantes quien más nos ayude a descifrar las claves del género, como más adelante veremos en el estudio de Florencio Sevilla (2001) sobre la picaresca. Porque es el autor alcalaíno quien aporta claridad en un género tan oscuro y tan dogmático, en forma y contenido, desde su primera aproximación en el episodio de los galeotes de la primera parte de su *Quijote*. Pero esto es una cuestión que dejaremos para más adelante.

Tampoco se escapará de nuestro objeto de estudio, y como no podía ser de otra manera, la obra cervantina vista desde diversos puntos de vista, fundamentalmente para clarificar lo máximo posible la poética de nuestro autor. Así, de una manera no excesivamente ambiciosa, pues se sale de nuestro propósito, veremos en un primer momento cómo se enfrentó a los géneros literarios, sus gustos y preferencias, además de adentrarnos de manera ligera en la recepción del resto de géneros novelísticos. Entraremos en materia con la novela picaresca viendo los acercamientos y los elementos que, con mayor consenso, se han observado y hemos observado en toda su producción novelística. A partir de aquí la novela cervantina tomará la palabra para mostrarse, pues no existe mejor manera de avanzar en la investigación que desde los propios textos. Para llegar a una mejor conclusión y como (de nuevo) nos mostró Sevilla (2001) en su brillante “Introducción” a su *Antología de la novela picaresca*, partiremos de lo definido a

la definición; es decir, una vez observado lo que la crítica asume como rasgos o elementos picarescos en la obra de Cervantes, será el propio autor quien nos responda a través de sus textos para, de ahí, poder extraer la definición.

A continuación, y habiendo extraído las relaciones entre ambas manifestaciones literarias, analizaremos las posibles lecturas que de las principales obras realizó Cervantes y, de nuevo a través de sus textos, veremos cómo pudo analizar estas obras ya asumidas como picarescas. Sin duda Cervantes pretendió competir con esta nueva novela, como así lo atestigua el propio Bataillon (1973: pp. 215-231), quien nos explica que nuestro autor tuvo mucho interés en codearse con el éxito literario de la picaresca, como de hecho así hizo, incluso desbancando en número de ediciones al propio *Guzmán*, aunque no sólo, pues también con *La pícaro Justina* quiso hombrarse. Por este motivo se antoja fundamental abordar las posibilidades que le abrieron a Cervantes las lecturas de las novelas picarescas publicadas durante su vida. En cualquier caso, desde las publicaciones de la primera parte del *Guzmán*, las nuevas ediciones del *Lazarillo*, la aparición de *Justina*, la más que probable lectura del *Buscón*... podemos apreciar una evolución en la novelística del alcalaíno; la más que probable influencia en la continuación del *Quijote* al modo de novela larga —permítasenos la vulgaridad—, la introducción de novelitas intercaladas en la primera parte del *Quijote*, hasta la publicación de las *Novelas ejemplares* podremos observar cómo a Cervantes le da tiempo suficiente para reflexionar sobre el género que inaugura el pregonero, pero no únicamente sobre éste, sino también sobre la novela como fin en sí mismo. La desembocadura en las *Ejemplares* es la aportación más feliz a la creación de la novela —con el permiso del *Quijote*, claro está—, con el foco centrado en el *Casamiento* y en el *Coloquio*, verdadero tratado de cómo se construye una novela, en palabras de Rey Hazas. Confrontaremos las palabras de Cervantes con su práctica novelística, ejercicio realmente sencillo, pues afortunadamente para el arte, Cervantes hace lo que dice y dice lo que hace, abundando si cabe aún más en su idea de novela ideal y en su concepto de libertad, en lo que atañe al autor pero sobre todo en lo que concierne al lector.

Estos giros en el foco de estudio nos darán una suerte de caleidoscopio desde el que podremos admirar aún más si cabe la producción novelística de

Cervantes desde una visión poliédrica y multiforme, de la misma manera que nuestro autor entendía la literatura y la vida, conceptos inseparables en su producción y en su concepción de la poética narrativa. Todas estas visiones no nos descentrarán de nuestro objetivo, de nuestra perspectiva unívoca, que enfoca directamente a los ojos de Lázaro, más a los de Guzmán, los mira de frente y los escudriña hasta dejarlos en paños menores para que podamos observar no sólo su apariencia sino también sus entrañas, sus defectos pero también sus enormes virtudes. Porque eso es lo que hace Cervantes, desnudar de arriba abajo las novelas para sacar lo mejor de ellas, para hacer la cuadratura del círculo en la búsqueda de la novela ideal, en la búsqueda de la perfección ética y estética, pues ambos conceptos también van unidos en la obra cervantina, inseparables cual Rinconete y Cortadillo, Avendaño y Carriazo o Berganza y Cipión, verdaderos y apicarados amigos.

4. Metodología de trabajo

Para alcanzar nuestros objetivos adoptaremos una metodología deductiva que nos aboque a unas evidencias clave, y que a su vez nos permitan comprender qué pudo asumir Cervantes de la picaresca. Sólo desde esta perspectiva podremos apreciar las relaciones y coqueteos continuos de nuestro autor con los ganapanes que ocupaban los momentos de ocio de los desocupados lectores. Partiremos siempre, como no podía ser de otra forma, de las cruciales aportaciones de la crítica para, a partir de ellas, llevar a cabo nuestro propósito; como dijimos más arriba, la mayor parte de estudios críticos se han centrado, desde las primeras manifestaciones al respecto de Menéndez Pelayo o Américo Castro, y que tienen su punto culminante en el trabajo de Blanco Aguinaga, en intentar mostrar las insalvables oposiciones entre la forma de novelar de Cervantes y la novela picaresca. Pues bien, gracias a la confrontación de los estudios críticos con los textos cervantinos pretendemos proponer un nuevo enfoque a la cuestión: todas las características que poseen las novelas picarescas, necesarias para convertirlas en un género repelen el picaresmo cervantino, como no podía ser de otra manera, pues si somos excesivamente estrictos y cosificamos el género muchas obras que tradicionalmente se consideraron picarescas quedarían fuera de la nómina; sin embargo, nosotros proponemos superar este enfoque y llevarlo un paso más allá: creemos que la cuestión de si Cervantes es o no autor picaresco es baladí, pues lo interesante es comprobar cómo el complutense asume las características de una forma de novelar tan fecunda como la picaresca, pues algunos de sus resortes y mecanismos novelescos han sido realmente productivos en la formación de la novela, muy a pesar del propio Cervantes. Sólo así podríamos entender algunos de esos mecanismos narrativos que, negándolos o asumiéndolos, Cervantes utiliza para trascender un género tan fecundo como el picaresco.

II. Primera Parte

*“Mal año para Lazarillo de Tormes y para todos
cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.”
Miguel de Cervantes, Don Quijote.*

1. Aproximación a la novela picaresca

Al referirnos a la novela picaresca siempre se encuentran numerosos problemas, fundamentalmente a la hora de abordar la perspectiva desde la que debemos enfocar la definición de este subgénero novelesco. No es mi intención hacer un estudio exhaustivo del género, si bien se antoja fundamental hacer una breve referencia a Lázaro y sus seguidores para enfocar correctamente el presente estudio.

¿Qué es la novela picaresca? ¿Cuál es la nómina de los relatos apicarados? ¿Qué criterios debemos tener en cuenta a la hora de diferenciarla con precisión? Sí podemos decir que el género que inaugurara el de Tormes y, a partir de su aparición, se ha ido construyendo y ampliando tanto formal como estructuralmente a lo largo de los años, incluso de los siglos² —véase la evidente

² Dice Lázaro Carreter (1970: p. 45) que “con el *Guzmán*, decíamos, termina la fase constituyente del género: lo que sigue son tos de elección, combinaciones más o menos habilidosas, a cargo de autores que juzgaron fecundos los supuestos fundamentales de aquella poética. Aceptaron o suprimieron, mezclaron o ampliaron, alteraron en suma el diseño con variantes, pero sin perder de vista ese foco de atracción que eran los rasgos distintivos del género. Se siente tentación de ver lo que sigue a Alemán como una actividad destructiva, como haces de fuerzas centrífugas, pero no: compensándolas, hay otras que tienden al centro y que mantienen la relativa cohesión del sistema. En torno a la comprensión de la “novela picaresca” como género literario, mi propuesta se concreta en abandonar la inducción, en anteponer a su definición la dilucidación de cómo se hizo, y, para ello, en fijar con cuidado los rasgos distintivos, en observar el rumbo que éstos siguieron, y en cubrir con aquel marbete genérico a todas las obras que contaron con tales rasgos,

relación entre la picaresca y *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, por ejemplo. Para establecer la nómina de novelas del género limitaremos aún más el número de éstas, es decir, recurriremos a las obras que leyó o pudo leer Cervantes, pues las posteriores a su muerte escapan, por ahora, del objeto de este estudio.

Primero debemos establecer una idea clara de lo que es la novela picaresca. El problema es que la definición del género es escurridiza. En los últimos años la crítica ha dedicado enormes empeños en definir, redefinir, encumbrar y destruir al género de Lázaro, lo que nos lleva a tener enormes dificultades a la hora de establecer una base sólida de lo que hoy entendemos por novela picaresca. La cuestión, en cualquier caso, radica, no en lo que se entiende por novela picaresca, después de siglos de crítica, de acercamientos más o menos acertados al género bribiático; lo interesante y lo que nos debe ocupar es lo que Cervantes entendió como novela picaresca, género de mucho éxito y que copó gran parte del mercado literario a comienzos del siglo XVII. En cualquier caso, y a pesar de todas estas cuestiones, sí podemos movernos dentro de unos parámetros que nos sirvan de suelo desde el que poder construir con solidez una atalaya desde la que imaginar lo que el alcaíno debió observar en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*, como escritor y como lector crítico, facetas ambas indivisibles y en ocasiones solapadas. Por lo tanto, y sin la intención de agotar todas las posibilidades, haremos un breve repaso a lo que la crítica ha ido estableciendo como características formales y estructurales propias del género. Entendemos que un análisis más profundo se escapa de nuestro estudio, por lo que hemos escogido los estudios que, a nuestro entender, suponen un hallazgo desde el que parten otros estudios y otras ideas; son trabajos que han marcado distintas líneas de investigación, algunas afortunadas otras, menos.

Al repasar la definición de novela picaresca, nos hemos encontrado con un análisis puramente formal como el de Ángel Valbuena Prat, pasando por los de A. Parker, Marcel Bataillon o Alberto del Monte quienes, con criterios más o

manipulándolos o no, como armazón válida para el relato. Y está claro que al hablar de armazón, no pienso tanto en el contenido como en los datos de la estructura”. Evidentemente, para el maestro el género estaba en construcción.

menos acertados, pero estrictos y rígidos, cosifican el género y dejan fuera en algún caso al *Lazarillo de Tormes* o *La pícara Justina* en otro. Es difícil, hoy, compartir el historicismo de Parker, o simplemente la negación de la existencia del género como la de Dunn o Rey Álvarez. Por ello, en este camino vamos a encontrar distintos puntos de vista y formas de abordar el género. Atacaremos la cuestión desde los críticos, quienes poco a poco han ido conformando (con enfrentamientos incluidos) el entendimiento de la picaresca como género literario.

AMÉRICO CASTRO

Comenzaremos por una de los primeros referentes en la materia, en la que nos ocupa como en otras tantas: Américo Castro³. La teoría de Castro cimienta los posteriores estudios sobre la picaresca, que juegan a ser una especie de goma elástica desde la que se acercan y se alejan casi todos los demás críticos, casi hasta llegar a nuestros días. Su planteamiento era simple: la picaresca, como casi toda la literatura desde *La Celestina*, está escrita por conversos que pretenden plasmar en sus obras su preocupación más existencialista. Si bien es cierto que las teorías de Castro son anteriores a que apareciera cualquier otra clasificación tipológica de la picaresca, los postulados de Castro han sido revisados una y otra vez para atacarlos, defenderlos, o simplemente revisarlos. Lo cierto es que las características que Castro atribuye a la picaresca apenas pueden aplicarse al *Lazarillo* y al *Guzmán*, pues no explica cómo un cristiano viejo como Quevedo pudo asomarse al género de Lázaro. En cualquier caso, a partir de las características picarescas —no todas— que enunció pivotó la crítica posterior. Los autores picarescos meditan sus obras basándose en su desazón y pesimismo social, fundamentalmente Mateo Alemán y, además, dirigen sus dardos contra las novelas de caballerías. Para Castro, el pícaro converso contribuye de una manera determinante a la formación de la novela, por lo que de irónico e ingenioso tiene su protagonista. Este acercamiento a la novela picaresca se antoja básico para comprender la posterior evolución crítica en torno al género. Gracias a la sátira y

³ La obra de referencia de Castro para este apartado se encuentra en *Américo Castro Obra reunida Volumen I. El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, 2002. Madrid, Trotta, y más concretamente en *Hacia Cervantes*, pp. 423-458.

al subjetivismo picaresco que vio en estas novelas Castro tenemos otro muy interesante de Bataillon centrado en la honra, así como los de Rey Hazas o Guillén, quienes abundaron en la condición conversa del autor del *Lazarillo*.

CLAUDIO GUILLÉN

El propio Claudio Guillén (1971: pp. 71-106), en *Toward a Definition of the Picaresque* defiende el género como procesos y motivos que se repiten tanto en la literatura española como fuera de nuestras fronteras. En su estudio propone una clasificación de ocho características que poseerían las obras picarescas, si bien entiende que tenemos por un lado las picarescas auténticas (el *Lazarillo* y el *Guzmán*) y por otro las que, o bien se entienden como casi picarescas, pues poseen un sentido amplio de este tipo de obras, o bien las que reflejan algún aspecto aislado de las mismas, las que posteriormente Lázaro Carreter llamó *maestros y epígonos* y que Guillén llamó de mito picaresco. Retornando a las ocho características de la picaresca, el crítico entendió que el pícaro es huérfano, que la picaresca es una pseudoautobiografía, su punto de vista es parcial, filosófico, toma sus conclusiones como un marginado de la sociedad, refleja una sociedad y un mundo sórdido, es observador de la condición humana. Este estudio supuso un salto cualitativo muy importante para el estudio del género y, como ocurriera con las apreciaciones de Castro, inspiró otras definiciones y acercamientos.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

Si bien nuestro estudioso pretendía responder a Alexander Parker, crítico hispanista que había desterrado del género picaresco al mismísimo *Lazarillo* por ser el *Guzmán* el verdadero principio del género, abundó para mejor fortuna de los estudios del género en las principales características de la picaresca. Además de la polémica, Lázaro Carreter (1972: p. 205) entiende que la obra anónima es una novela picaresca en el momento en el que el Guzmán “incorpora deliberadamente rasgos visibles del primero [el *Lazarillo*], y Mateo Alemán aprovecha las posibilidades de la obra anónima para su particular proyecto de escritor”. Las características que están como germen en el *Lazarillo* y que incluye Mateo

Alemán son la autobiografía de un *outsider*, el servicio a varios amos como eje vertebrador de la autobiografía y como pretexto para la crítica social y, por último, el relato como explicación de un estado final de deshonor. Polémicas aparte, y estableciendo como válido el criterio de que Lázaro es precursor, (quizás no creador) del género, sí podríamos establecer cierta poética picaresca. Debemos admitir que gracias al *Guzmán*, el de Tormes vivió un segundo momento de esplendor al calor de la publicación de la magnífica obra de Mateo Alemán en 1599. En el momento de su publicación en 1554, el *Lazarillo de Tormes* conoció otras tres ediciones ese mismo año, otra en 1555 y una más en 1573. Verán la luz, hasta 1599, otras dos reediciones en España y tres en Europa. Tras la aparición del *Guzmán*, la obra anónima fue impresa en nueve ediciones en el corto espacio de cuatro años, las mismas que había registrado en los anteriores 45. Admitamos, pues, desde el comienzo, que Lázaro es el precursor y los rasgos apicarados se establecen definitivamente con el *Guzmán*, pues es éste el verdadero pícaro: sólo en los primeros años de su vida sirve a varios amos, señores que nada tienen que ver con la miseria que respiran los de Lázaro, pues un embajador francés en Roma y un cardenal poco o nada tienen que ver con el ciego, el clérigo de Maqueda o el escudero. Ni que decir tiene que mientras Lázaro no es capaz de reconocer la burla del buldero y se casa con la barragana del Arcipreste de San Salvador, *Guzmán* se convierte en el perfecto estafador y llega como caballero a Madrid, estudia teología en la Universidad de Alcalá de Henares y prostituye a su mujer. Por lo tanto, *Guzmán* es terriblemente mejor pícaro que Lázaro. De tal forma, podríamos concluir que ambas novelas son las creadoras del género. Con ellas, y atendiendo a lo dicho más arriba, se forman los rasgos definidores del pícaro y conjuntamente, Lázaro y *Guzmán*, forman el germen de esta estirpe en ocasiones tan escurridiza. Más adelante seguirán construyendo el género Pablos de Segovia, Justina, la hija de Celestina o Marcos de Obregón, entre otros.

Como indicábamos más arriba, el crítico aragonés distingue entre “maestros y epígonos”, aunque no especifica qué obras corresponden a los primeros ni a los segundos. De hecho, el propio estudioso admite que “el panorama se presenta de otro modo si en vez de contemplar la picaresca como un todo constitutivo, definidamente hecho, observamos su hacerse, el proceso de

formación. Se advierte entonces que carece de sentido admitir en un cotejo el *Guzmán* con idéntico rango que *El donado hablador*, ya que, aparte sus distancias cronológicas y estéticas, son resultado de estratos de creación muy diferentes” (1972: pp. 197-198). Por las palabras de Lázaro Carreter colegimos que el género picaresco fue conformándose desde el momento en que las distintas novelas asumen ciertos rasgos de las anteriores y, probablemente, también cuando rechazan otras características de las obras anteriores, fundamentalmente porque todas las características del *Lazarillo* y del *Guzmán* no se repiten en todas las novelas picarescas posteriores. O, en palabras de Lázaro Carreter, podemos hacer “un deslinde, relativamente fácil, entre dos niveles en el ámbito de la picaresca — quizá, de cualquier género—; aquel en que surgen determinados rasgos, y un segundo, en que se advierte la fecundidad de aquellos rasgos, y son deliberadamente repetidos, anulados, modificados o combinados de otro modo” (1972: p. 199). El estudioso admite la dificultad de definir al género picaresco, puesto que éste está sujeto a numerosas variaciones, si bien nos invita a realizar un análisis más formal que nos permita adivinar “su morfología, su diseño estructural” (1972: p. 197). A partir de estas afirmaciones Lázaro Carreter entiende que cualquier autor que tome rasgos de una forma poética para innovar, para crear una nueva manifestación artística, está formando parte del género, de ese género. La literatura es renovación, innovación.

Veremos cuáles son esos rasgos comunes a las dos obras fundacionales del género, el *Lazarillo* y el *Guzmán*. La autobiografía de un ganapán, de un protagonista desventurado, el servicio a varios amos, la presentación del *caso* como explicación de un estado de deshonor, la presencia de un narratario que da sentido al relato, la superación de la técnica del enfilaje, narración cerrada, demostración de una tesis, el relato del protagonista marginado es el testimonio de una crítica social y, por último, la trama está sujeta a una fortuna cambiante. Por su parte, la autobiografía implica un tono realista y la adopción de una visión atalayesca, repasa su vida desde la experiencia, lo que nos lleva a dos niveles de narración: uno en presente y otro que repasa su vida pasada. Todos estos rasgos, asumidos por Rey Hazas, los veremos con mayor detenimiento más abajo.

FRANCISCO RICO

Avanzamos en este repaso con *La novela picaresca y el punto de vista*, de Francisco Rico (1982), ensayo en el que el estudioso nos ofrece una visión del género desde tres pilares básicos: según nació el *Lazarillo*, cómo se fundió con el *Guzmán*, y hasta qué punto se desvirtuó en obras posteriores. Rico indica que los dos puntos cardinales de la picaresca son la narración del caso y el relato autobiográfico de las experiencias del protagonista, de lo que resultan dos puntos de vista: el del personaje que vive y el del narrador que cuenta.

Según Rico, ésta es la marca formal de la novela picaresca. Para el crítico la verosimilitud es de suma importancia en el *Lazarillo*, puesto que es una verdadera innovación con respecto al resto de grandes obras literarias y de los tratados de historia de la época. Se centra en este primer capítulo en el *Lazarillo*, y nos explica que la carta que envía Lázaro relata un caso, que Rico dice que son “las hablillas que corren por la ciudad sobre el equívoco trío, la sospecha de un *menage á trois* complacido por Lázaro [...] Sólo porque Vuestra Merced es quien es y le ha escrito que ‘se le escriba y relate el caso muy por extenso’, ha accedido el pregonero a ventilar el asunto, reivindicando la honra sin tacha de su mujer” (1982: p. 24). En estas cuestiones se centra esta primera parte del estudio de Rico. El realismo del *Lazarillo* se pone a merced del *caso*. ¿Qué es lo que recoge Mateo Alemán del *Lazarillo*? El perspectivismo del *Lazarillo* es más evidente en el *Guzmán*, puesto que en el *Guzmán* conviven armoniosamente la historia de Guzmanillo con los sermones que inserta el narrador. Consejo (relato autobiográfico) y consejo (sermones morales) están integrados, “fluyen separados, pero complementarios” (1982: p. 67). Argumenta Rico que los consejos quedan por encima de las consejas, al igual que ocurre con el punto de vista del narrador con respecto al del protagonista. Las consejas quedarían plenamente justificadas, siempre según Rico, puesto que cualquier lector se molestaría leyendo únicamente sermones.

También hay un caso en el *Guzmán*, que en este punto sería la conversión final del protagonista, de tal manera que, finalmente, el pícaro da cuenta de su deleznable vida. El objetivo final de Alemán sería mostrarnos “la lección del libre albedrío: el hombre es dueño de elegir su destino” (1982: p. 76). De esta guisa, el

pícaro, el *caso*, la forma autobiográfica y el punto de vista se reproducen en el *Guzmán* de igual manera que ocurría en el *Lazarillo*, por lo que cabría hablar de conciencia de género, de que la picaresca toma cuerpo y forma a partir de estas características incorporadas por Mateo Alemán en su novedosa manera de novelar, y que tanto éxito de público alcanzó en su momento. Culmina Rico con la posterior retahíla de novelas que siguieron la moda y que, como sabemos, fue tan fructífera: nos explica que las siguientes obras se alejaron de las pioneras, pues *La pícara Justina* no se ajusta al carácter, ni a la trama ni a la intención de las anteriores; en el *Buscón* los elementos morfológicos están “nula o escasamente gobernados por un principio unificador” (1982: p. 120).

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

Cabo estructura su incisión en el género en tres apartados: la autobiografía, el estilo picaresco y la “recepción inmanente”. Hace el estudioso (1992) un repaso muy completo sobre lo que de la picaresca como género se ha dicho desde el siglo XIX, desde las primeras propuestas de López de Sedano de 1770, no sin antes haber analizado la calidad de la picaresca como género a partir de los estudios de Todorov, donde se distingue entre géneros históricos y géneros teóricos. Se deduce de esta parte del estudio que existen dos cuestiones axiales en la formación de la picaresca: la primera, que es un antigénero, y la segunda, su costumbrismo. En este sentido, Cabo aprecia tres posibilidades en cuanto al acercamiento que del género ha hecho la crítica: la primera, que se fijaría en el contexto, la que se ocupa de los rasgos formales de las obras y la que observa la picaresca como un fenómeno que se da más allá de nuestras fronteras. Entre los críticos que se acercan a la picaresca desde el primer enfoque se encontrarían Américo Castro o Parker —la picaresca recrea las condiciones de la delincuencia. La orientación formalista, la segunda, parte de Chandler y culmina con Jenaro Talens.

En cuanto al estudio de los rasgos del género, Cabo comienza por la autobiografía, característica básica de la picaresca gracias a los estudios de Guillén, Rico y Lázaro Carreter. “Así pues, está sobradamente justificado el tomar como elemento básico de la serie picaresca la autobiografía, incluso como

rasgo excluyente, tanto en virtud del origen y rasgos de la construcción picaresca como del desenvolvimiento de la propia serie y de su importancia específica en cuanto elemento caracterizador. [...] No hay obra picaresca [...] sin tal componente autobiográfico” (1992: p. 48).

Seguidamente hace un análisis de las obras que no poseen este elemento caracterizador para, a continuación, analizar este elemento distintivo desde la óptica de la pragmática. Así, aborda la autobiografía, siguiendo a Dunn, como un acto de habla, y como tal, depende del contexto en el que se enuncie; de ahí que para conocer en profundidad la obra se debe atender al contexto en que se emite dicho acto de habla, dicho texto. Y, dentro de esa situación comunicativa, Cabo distingue la heterología y la oralidad estilística. La cuestión de la heterología la asume desde la perspectiva de Bajtín, si bien después cita a Todorov (1981) para entender el término como el número de discursos presumiblemente existentes. Finalmente dice que la heterología es característica primordial de la picaresca, pues asume distintos lenguajes debido a la situación narrativa. Cuando pone como ejemplo el *Guzmán* nos advierte de la importancia de esta polifonía, de estas voces ajenas a la narración. Hace referencia a un fragmento de esta obra picaresca para mostrar la distinción entre dos voces: la del narrador, que está en presente, y la de los murmuradores, que es voz pasada⁴.

Expone Cabo más ejemplos de obras consideradas por él picarescas como *El Guitón Onofre* o la *Segunda parte del Lazarillo*. Posteriormente se centra en la oralidad de la picaresca, y la identifica en la pasión del pícaro como narrador de su historia, hecho por el que otros críticos también advirtieron su importancia. El acto narrativo del que habla Cabo tiene receptores implícitos, en un nivel fuera del texto, y un lector explícito o narratario, dentro del propio texto literario. Sobre este último, el narratario, se han vertido ríos de tinta por parte de la crítica, pero Cabo reivindica el papel relevante del lector implícito, nosotros, los lectores de la

⁴ El fragmento citado es el siguiente: “Tenía mi padre un largo rosario entero de quince dieces, en que se enseñó a rezar— en lengua castellana hablo—, las cuentas gruesas más que avellanas. Éste se lo dio mi madre, que lo heredó de la suya. Nunca se le caía de las manos. Cada mañana oía su misa, sentadas ambas rodillas en el suelo, juntas las manos, levantadas del pecho arriba, el sombrero encima dellas. Arguyéronle maldicientes que estaba de aquella manera rezando para no oír, y el sombrero alto para no ver. juzguen deste juicio los que se hallan desapasionados y digan si haya sido perverso y temerario, e gente desalmada, sin conciencia”. (I, I, 1, p. 113).

obra, pues el objetivo del escritor picaresco no es otro que mostrarnos la ficción de la relación autobiográfica, es decir, la pseudoautobiografía de la que también hablaron Rico o Sevilla. Esta relación debe ser el punto de partida para cualquier organización de la recepción interna de la obra por parte de la crítica.

FLORENCIO SEVILLA

Reconoce el crítico las restricciones de espacio de su estudio (2001), si bien expone de manera clara la aproximación al género picaresco, a su evolución. Sigue la senda de Cabo y probablemente también las de Lázaro Carreter en el sentido de lo amplio y maleable que podría parecer el género, si bien desde el comienzo de su exposición admite la existencia del género como tal, de la existencia de una conciencia de género desde que el *Guzmán* rescatara esas características del *Lazarillo* de las que hablamos más arriba. La conciencia no sólo se da entre los lectores sino también entre los autores de los siglos de Oro de nuestra literatura. La dificultad la encuentra en el momento en el que observa que ningún otro género ha sufrido tanto para encontrar una límpida definición y encuadre genérico como ha sido el caso de la picaresca. La antología que prepara el profesor le obliga a elegir el criterio por el que ha elegido tales o ha dejado a un lado cuales, por lo que el foco lo debe poner sobre aquellas características formales o temáticas que han justificado su selección de obras.

Pretende Sevilla un enfoque globalizador, radicalmente distinto, dice, al que hasta ahora había utilizado la crítica. Decide observar las novelas que el lector ha reconocido como picarescas para, a partir de ahí, entresacar los ejes comunes de ellas, por lo que parte de lo definido a la definición, y no al revés, como se había venido practicando hasta entonces. De esta forma, no se observan las características del *Lazarillo* y el *Guzmán* para, desde ahí, tomar las medidas del resto de obras picarescas, apicaradas o pseudopicarescas, que era el principal escollo que debía salvar todo crítico que se acercaba al género. Así, Sevilla entiende que los escritores del siglo XVII no escrutaron todas y cada una de las características de la novela, sino que entendían la picaresca como una acumulación de adjetivos y objetivos que decidieron compartir. Más adelante

veremos que uno de esos escritores decidió no seguir ese camino para intentar cambiarlo.

En palabras del propio Florencio Sevilla (2001: p. X), “la novela picaresca ha de entenderse como una serie narrativa pergeñada a imagen y semejanza del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, según su poética asumida intuitivamente”. A partir de aquí el crítico elabora una amplia selección de textos picarescos que van desde 1554 hasta 1668, y donde se incluyen hasta un total de veinte obras del género. Los escritores que partieron del *Lazarillo* y del *Guzmán* decidieron emprender un camino por el que iban remozando, añadiendo y quitando elementos de los modelos fundacionales para moldear, como así ocurrió, un nuevo género exitoso y fecundo⁵.

Sevilla advierte con gran acierto que las distintas novelas picarescas que surgieron tomaron uno de los dos caminos que el *Lazarillo* y el *Guzmán* habían abierto: o la sátira del *Lazarillo* o la digresión del *Guzmán*, aunque también encontramos ejemplos de opciones mixtas. Tras una serie de aclaraciones sobre las posturas de otros críticos que abordaron la picaresca⁶, Sevilla prefiere abordar el género desde una perspectiva histórica, aceptando su vaguedad pero sin que por ello pierda rigor organizativo. Cabo también había propuesto ya el enfoque de un género mutable, al igual que vimos en germen en las formulaciones de Lázaro Carreter. A continuación enumera una serie de marcas globales “que hubieron de configurar a las novelas” (2001: p. XII): los autores de estas obras fueron inexpertos, con compromiso ideológico, narran historias de antihéroes, y esa historia es una pseudoautobiografía con un diseño dialogístico⁷. La picaresca era el único molde narrativo que proporcionaba un púlpito para la crítica social, para la reflexión ideológica, para la crítica sobre la idea de honra, el hambre y todos los temas que en ellas aparecen.

Esos autores inexpertos utilizaron sin miramientos ese magnífico púlpito para sus más diversas opciones religiosas, sociales o ideológicas. De ahí que estos

⁵ Siguiendo la línea marcada por Lázaro Carreter y la mutabilidad del género bribiático.

⁶ Contra el enfoque de Parker o Lázaro Carreter, quienes formulan la poética tomando los rasgos constitutivos de la picaresca obtenidos del cotejo del *Guzmán* con el *Lazarillo*.

⁷ En este caso, como veremos más adelante, concuerda con Rey Hazas (1990) cuando afirma que sólo la inexperiencia en el oficio literario vincula a los autores de las novelas picarescas.

estuvieran comprometidos con su condición y, como consecuencia, es un motivo más que razonable para cultivar el género picaresco. De hecho, Sevilla clasifica a los autores según sus respectivas categorías sociales: conversos de clase media, donde enmarcaríamos a los autores del *Lazarillo* y el *Guzmán*, nobles de distinta condición, como Quevedo, Espinel o Salas Barbadillo, a los que Sevilla llama profesionales integrados, como López de Úbeda o Alcalá-Yáñez, y por último, los exiliados, como Luna o Enríquez. Todos estos autores expresaron de manera unilateral su pensamiento, pues el molde picaresco, como dijimos más arriba, encajaba perfectamente con su propósito, en este caso ideología, que además desemboca en la sátira de manera natural, hecho que para Sevilla es “un rasgo pertinente y diferencial de su poética” (2001: p. XIII).

Posteriormente mira Sevilla de frente al protagonista para elaborar el perfil de antihéroe propio del género, un antihéroe marginal, un *outsider*, un personaje al margen de la sociedad que pretende, sin éxito, insertarse en ella. El nuevo protagonista de la Literatura, quien toma la voz, ya no es alguien de nobles virtudes y rasgos perfectos, o un amador idealizado inserto en una naturaleza idílica, sino un hombre con pocos escrúpulos y falto de los más básicos valores morales. El pícaro es el heredero literario de los Amadises y los Arturos, probablemente, como ya hemos visto, como reacción a estos entre otros motivos. Este nuevo protagonista, desde Lázaro, irá perfeccionando sus trapacerías y triquiñuelas no sólo para sobrevivir sino también para adquirir ciertos rasgos sociales y morales que no le correspondían y que la sociedad cosificada de nuestros siglos de Oro nunca les iba a permitir.

Por su parte, Sevilla identifica un molde narrativo propio en la picaresca, exclusivo hasta entonces de este género recién nacido: la pseudoautobiografía. El análisis que de los rasgos morfológicos del género, a partir de esta pseudoautobiografía, hace el crítico es certero:

“Poética perfectamente delineada que la crítica suele cifrar, más o menos según quien, en los siguientes rasgos: Primera persona autobiográfica. Vertebración desde el ‘caso’ final. Determinismo social desde el origen vil. Punto de vista único y dual (narrador / protagonista). Protagonismo picaresco. Servicio

de varios amos. Alternancia de fortuna y adversidades. Afán de medro. Compromiso ideológico y social. Etc” (2001: p. XIV).

La culminación de la *Introducción* de Sevilla no puede ser más brillante. Si analizamos el género desde los rasgos que se repiten en las novelas que se han considerado pertenecientes a la picaresca, observaremos que en realidad el único rasgo que se repite es la pseudoautobiografía y, para Sevilla, esta cuestión tiene una respuesta muy clara: cuando Mateo Alemán toma algunos rasgos del *Lazarillo* sólo lo hace de las características más superficiales para, así, acomodarlo a su propósito; a partir de aquí, los epígonos tomaron al *Guzmán* como modelo de novela picaresca para ir deformándola e ir perdiendo la senda que había marcado el anónimo *Lazarillo*, pues muchas de las características de estas novelas derivan de la psuedoautobiografía, como por ejemplo el carácter dialogístico.

El punto de vista único y dual de la narración pseudoautobiográfica desemboca irremediabilmente en el diálogo, pues en mayor o menor medida el pícaro conversa con toda una gama de interlocutor, narratario o lector explícito. Así, nos encontramos con la epístola con la que Lázaro responde a Vuestra Merced, la confesión con la que Guzmán pretende aleccionar a los lectores, la fisga de Justina sobre sus procedimientos en forma de sermón, el cuento en la Ingeniosa Elena que sirve como alivio de caminantes, la relación que Marcos de Obregón cuenta al ermitaño, las memorias del *Estebanillo*... El género se fue convirtiendo en lo que quisieron sus autores, pero más cercano a los rasgos superficiales del *Guzmán* que a los del *Lazarillo*, pues el relato dialogístico fue adquiriendo carácter de novela barroca con interpolaciones, claramente más al rebufo del *Guzmán*. Desgraciadamente, con cada una de las nuevas incorporaciones al género, y poco a poco se fueron olvidando de los rasgos fundamentales del *Lazarillo* y de la visión que del género tuvo Cervantes, hecho que con enorme maestría advierte Sevilla para justificar la inserción del *Coloquio* en la Antología:

“No hay hueco para dudas: Miguel de Cervantes entendió las novelas picarescas de su tiempo como tratados satírico-morales

que sacrificaban lo literario en aras de lo ascético; que habían desaprovechado la economía vitalista del *Lazarillo*, ahogándola en confesiones de corte dialogístico capaces de albergar digresiones sin cuento. Por eso las rechazó e invalidó, y por eso —aunque sólo fuera por eso— podemos nosotros entender que ahí radica la esencia de la ‘poética’ de la novela picaresca” (2001: p. XVII).

Explica Sevilla claramente que para Cervantes la novela picaresca había perdido la frescura de su novela fundacional y que, de esta forma, una vez asentada la novela barroca con interpolaciones, la novela pulpo, había deformado el género hasta convertirlo en un monstruo ingobernable, crítica que aparece en el propio *Coloquio* en boca de Cipión, quien pide a su amigo que no añada colas a su historia⁸.

Para Sevilla, la consecuencia del abuso de la situación dialogística del género trajo consigo precisamente lo que Cervantes criticaba: que la novela, el cuento, lo que entendemos como hilo argumental, se perdiera en favor de la prédica, el discurso moral y el sermón; se pierde la morfología del género, de la novela, al fin.

ANTONIO REY HAZAS

El siguiente estudio sobre el que merece la pena detenerse es el que realiza, en distintos trabajos sobre la picaresca, Antonio Rey Hazas. El profesor aborda, primero en su *Introducción al Lazarillo* (1984) un repaso fino y acertado sobre la obra enmarcada en el género para, finalmente, realizar un monográfico sobre *La novela picaresca* (1990). Nos detendremos más pormenorizadamente en el exhaustivo análisis de Rey por lo que supone de recopilatorio y esclarecedor en el análisis tanto del género como de las obras más representativas de la picaresca. Pretendemos alejarnos en este caso de polémicas en cuanto a rasgos formales y de contenido que pudieran aquí considerarse más o menos ajustados al género, si bien buscamos, tras el repaso crítico que hemos abordado hasta este momento, una compilación de rasgos que acoten, aclaren y resuman lo visto hasta aquí. Y no

⁸ “Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas”. (OC II: RyC, p. 918)

hay mejor manera de hacerlo que asomándonos al estudio monográfico citado más arriba del profesor Rey Hazas.

Para ser coherentes con lo expuesto hasta ahora, comenzaremos haciendo una breve descripción de los rasgos formales más destacados del género, pues son los que nos van a permitir acercarnos con mayor precisión a lo que Cervantes desarrolló o desechó del género áureo.

- 1) La autobiografía: quizás sea el rasgo que mejor define al género. El pícaro utiliza la primera persona para relatar su vida y se convierte así en narrador y protagonista. Este rasgo estructural le confiere a las obras del género un indudable juego dialéctico con el lector, y este hecho nos lleva a la segunda característica.
- 2) Punto de vista único: la personal visión que el narrador-protagonista tiene de la realidad muestra el correcto sendero de la novela moderna, pues el pícaro aporta una punto de vista tan personal que transforma en cierto sentido la realidad, subjetiviza el relato, mejor dicho, el alegato, frente a quien dirige la narración, con quien establece esa suerte de diálogo que supone la picaresca como género.
- 3) La dialéctica entre autor y lector: en el caso del *Lazarillo*, se dirige a “Vuestra Merced”, al igual que en el *Buscón*; en el *Guzmán* lo hace directamente al “lector”, al igual que en *La pícara Justina*. El diálogo que se establece con el lector es uno de los mayores hallazgos literarios de la novela áurea. Lázaro juega con la verdad de su relato para justificarse frente a Vuestra Merced pero, el anónimo autor, de forma magistral, lo hace también para justificarse frente al lector de las adversidades a las que se ha visto sometido desde la cuna, como una víctima inocente. Y puede que Lázaro realmente se sintiera “en la cima de toda buena fortuna”, caso en el que la inversión moral de Lázaro sería definitiva. En cualquiera de los dos casos, al lector le corresponde juzgar si Lázaro es o no culpable de lo que el lector debe entender como “cima de las contrariedades” y ausencia total de una toma decisiones correctas por parte del protagonista apicarado. Absolutamente magistral.
- 4) Comienzo desde la genealogía: todos los pícaros comienzan describiendo las lindezas que realizaron sus padres, en algunos casos se remontan a sus abuelos. De esta forma se retratan perfectamente todas las circunstancias posibles que rodean al protagonista antes incluso de su nacimiento.

- 5) Del nacimiento a la madurez como experiencia vital: los relatos del género aportan una evolución temporal, en los mejores casos evolución también psicológica; del nacimiento del protagonista hasta su madurez.
- 6) Temporalidad: en el género nos encontramos ante dos planos temporales que marcan la narración: el eje temporal desde el que el pícaro ya maduro narra sus peripecias, y el eje en el que el protagonista es protagonista de sus peripecias, es decir, el pasado que está rememorando el pícaro adulto.
- 7) Servicio a varios amos y aventuras: es uno de los ejes vertebradores del género. Si bien el servicio a varios amos va decayendo según aparecen nuevos relatos, los viajes y aventuras adquieren una importante dimensión en la construcción de estos relatos. Lázaro sirve a nueve amos, Guzmán a cinco y Pablos a uno (después Alonso volverá a servir a muchos). Tanto Lázaro como Guzmán y Pablos son protagonistas viajeros, aunque el segundo es el que geográficamente aventaja a sus compañeros.
- 8) El *caso*: estéticamente las mejores novelas articulan todos los elementos en torno a un “caso”, muy estudiado en el *Lazarillo*. También en el *Guzmán*, la “conversión” del protagonista sirve de brújula para que el relato esté justificado y perfectamente vertebrado en todos sus componentes.
- 9) Por último, podríamos establecer dos modelos de relato picaresco: el que inaugurara Lázaro, eminentemente narrativo, que continuaron Pablos, *La segunda parte del Lazarillo* de Juan de Luna, *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo...; y el que modificara en cierto sentido Mateo Alemán, más digresivo, con interpolaciones, propio de la novela barroca, donde al discurso narrativo se intercalan elementos ajenos a la vida del protagonista como cuentos, novelas cortas, chistes, apólogos, fábulas, relatos mitológicos... Este esquema lo siguieron *La pícara Justina*, *Marcos de Obregón*, *Alonso, mozo de muchos amos*...

Estos podrían ser los rasgos morfológicos más destacados del género, aunque no nos queda más remedio que hacer una breve descripción de las principales características semánticas del pícaro, pues nos servirán para el propósito del presente estudio, y volveremos a hacerlo atendiendo al pícaro consolidado que marca el eje del género, el pícaro por excelencia: Guzmán.

- 1) Figura antiheroica: alejado, muy alejado ya del Cid y de los héroes de las novelas de caballerías como el rey Arturo, Lancelot, Tirant o Amadís, el pícaro es lo opuesto a los rasgos de honestidad, virtud, honor, sentimiento amoroso, sustituyéndolos por la cobardía, el engaño, la inmoralidad o la estafa.
- 2) Dishonra: Lázaro y sus seguidores representan el concepto opuesto a la honra en la época. Este hecho supone que el género siempre aporte una visión crítica a la concepción que de la honra se tenía en los siglos áureos, pues se había convertido en una idea superficial, dependiente casi exclusivamente de las apariencias o la limpieza de sangre.
- 3) Libertad: ligado estrechamente al deshonor, el pícaro no sigue más reglas ni más normas sociales que las que le dicta su libre albedrío y su poco o mucho entendimiento. Este rasgo libertino gustó mucho entre los lectores con honra, pues debían estar sujetos a las rígidas normas sociales para no caer en manos de la desdicha y el deshonor, quizás en manos de la Inquisición, quizás en manos del vituperio y el desprecio social. Tan es así, que Cervantes convertirá a dos de sus protagonistas con honra en dos jovenzuelos apicarados que buscan precisamente esa ansiada libertad en la magnífica novela ejemplar *La ilustre fregona*, a la que aludiremos más adelante.
- 4) Afán de medro social: el pícaro pretende ascender en la escala social, incluso simula ser un personaje con honra, imita sus comportamientos, gracias a lo extendido que está el concepto superficial de ésta. Lázaro consigue alcanzar la “cumbre de toda buena fortuna”, Guzmán comete “estafas de honra”, pues roba las joyas de sus parientes en Génova; incluso Pablos usurpa la identidad de un noble, Felipe Tristán, y está a punto de casarse con una dama noble. Pero los respectivos autores del género no podían dejar que sus antihéroes alcanzaran su propósito y, aunque fortunas fugaces, acaban esfumándose igual o más rápido de lo que llegaron.
- 5) Ascendencia vil: éste es uno de los rasgos más marcados dentro del género. Los ascendientes del protagonista son siempre innobles, amorales y marcan al pícaro desde antes incluso de su nacimiento. Los personajes principales de las novelas ya no proceden de lugares míticos ni poseen padres y abuelos que han sido reyes, magos ni dioses. La aparición del *Lazarillo* supone una novedad también en el

sentido de que un pregonero insolente y nada relevante para la *Historia* irrumpe de lleno en la vida de muchas personas para mostrar no sus grandes virtudes ni estado honroso y virtuoso, sino la “cumbre de toda buena fortuna” en unos valores absolutamente invertidos y corrompidos social y moralmente. Pero el insolente pregonero no es del todo responsable de lo que le ocurre en la vida: sus padres, sus abuelos en algunos casos estigmatizan al héroe mucho antes de nacer con su estado y con sus actos deshonorosos y plenos de vergüenza. Padres moriscos o judíos y cornudos, madres y abuelas prostitutas, incluso, en *La pícara Justina* se nos dan noticias de los bisabuelos y los tatarabuelos.

- 6) El hambre: subordinada a las demás características, sobre todo a los viajes y a las andanzas, el hambre que pasa el pícaro es otro de los motores de la acción del género. Se valen del ingenio para comer, si bien en este aspecto dicho ingenio se va perfeccionando desde Lázaro, que es el que más hambre pasa, hasta Guzmán, que sólo pasa hambre al comienzo de sus andanzas pues, como dijimos más arriba, acaba siendo un maestro del engaño y la trapacería.
- 7) Picardía y delincuencia: el género avanza de diferente manera en algunos aspectos ya que, y haciendo referencia al anterior punto, mientras desciende el hambre aumenta la picardía y la delincuencia. Como ya avanzamos, Lázaro es un mero aprendiz de pícaro en comparación con el *Guzmán*, siquiera con la visión aguda, satírica y nada piadosa de Pablos. Guzmán llega a Madrid “hecho pícaro” y es a partir de la segunda parte de la obra cuando el protagonista comete sus robos y estafas. Este aspecto llega a su cénit cuando Pablos, borracho, participa junto a otros delincuentes en el asesinato de dos corchetes.
- 8) El pícaro frente al mundo: junto con la genealogía vil, éste es otro de los factores que estructuran el género. Ambos rasgos, por supuesto de distinta forma, condicionan o justifican de alguna forma toda la vida de deshonor del protagonista del género. Sus progenitores lo deshonoran, lo hace nacer con el pecado original y ese estigma lo marca para toda su vida; el mundo como tal lo “remata”. Lázaro es consciente de su estado de deshonor, pero hasta que el ciego no le abre la cabeza contra la piedra en forma de toro, el pícaro no se da cuenta de que el mundo le es adverso y se da cuenta de que va tener que luchar con todas sus armas para sobrevivir a este entorno hostil que le acaba de costar un tremendo dolor. Pero

Lázaro no aprovechará todas las posibilidades que tiene a su alcance y será siempre un pobre desgraciado que no vivirá de la picardía. Será Guzmán el que explote todas las posibilidades que tiene a su alcance para sobrevivir. El mundo es adverso y hostil para el pícaro, por lo que tendrán que aguzar todos sus sentidos para alcanzar sus propósitos.

- 9) Compañeros perjudiciales: los personajes que pululan por las novelas del género casi nunca son positivos; no favorecen al pícaro, no son gente honesta, en la mayoría de los casos siquiera honrada. Ofrecen malos ejemplos y peores consejos. En algún caso, como en el de Guzmán, cuando aparece un personaje con ciertos valores verdaderamente positivos es para ofrecer una oportunidad de regeneración al pícaro, aunque éste nunca la aprovecha. El caso más paradigmático es el de Lázaro, quien únicamente conoce malos ejemplos de los tipos que merodean por la ciudad. El ejemplo es más llamativo cuando, de los nueve amos a los que sirve, cinco en total pertenecen a la clerecía (el de Maqueda, el mercedario, el buldero, el capellán y el arcipreste de San Salvador) y todos ellos, lejos de ofrecer valores cristianos dignos de alabar, son totalmente censurables precisamente por lo opuesto: por sus vicios y por sus trapacerías. La crítica contra los clérigos es, por tanto, demoledora.
- 10) Protagonista hablador y escritor: el pícaro es imparable hablador gracias a su condición de narrador, y este hecho se verá amplificado en ejemplos como el de *La pícara Justina*, en el que a sí misma se define como *parlera*. Además de hablador, el antihéroe escribe su vida y sus peripecias. En este aspecto, la perfección formal la alcanza Guzmán, pues Mateo Alemán tuvo la precaución de dotarlo de estudios en la Universidad de Alcalá, hecho que sostiene mejor la perfección técnica y formal de la obra. De este aspecto no se percató el anónimo autor del *Lazarillo*, pues nos presenta una redacción más que aceptable y una conciencia de la novela impropia de un hombre sin estudios como Lázaro; la división en capítulos y la perfecta secuenciación de los contenidos, así como la perfecta articulación de los distintos tratados y la extensión de cada uno de ellos así nos lo muestran. Es harto complicado imaginar que alguien sin una mínima preparación consiga dicha perfección formal en su primer escrito, probablemente su único escrito.

- 11) Soledad: el pícaro está siempre solo, y esto es así porque de cara a la funcionalidad del relato, el antihéroe debe mostrar tan sólo su punto de vista, algo de lo que ya hablamos más arriba. La realidad debe ser vista a través del prisma del protagonista; de otro modo el relato carecería de toda su fuerza motriz y, a pesar de que Lázaro y su progenie sirvan a distintos amos, es decir, aparentemente estén casi permanentemente acompañados, lo cierto es que la realidad tal y como se nos presenta no puede pasar por más filtros que el del protagonista.
- 12) Moralidad: el protagonista describe un entorno hostil (algo de lo que ya hemos hablado) como justificación de lo que él ya ha cometido o está a punto de perpetrar. La perversidad del mundo es la excusa perfecta de los propios errores del pícaro para mostrarnos que él no es el responsable de lo que hace ni de lo que le ocurre. De este modo, el creador del relato picaresco se vale de este procedimiento para realizar una mordaz crítica social. Así, tanto los personajes que rodean al protagonista en cualquier momento del relato, como el origen vil de sus progenitores, como el ambiente tétrico, sucio y amoral que se respira a lo largo y ancho de todo el relato, hacen que el pícaro parezca cualquier cosa menos responsable de su vida. Hasta cierto punto, el pícaro sale indemne del juicio moral que a la postre el lector hace del protagonista. Insisto: sólo hasta cierto punto.
- Hasta aquí hemos tratado las principales características tanto morfológicas como semánticas del pícaro, si bien resulta pertinente para la consecución del presente estudio hacer una breve referencia a las pícaras, pues Cervantes conoció y manejó a la perfección las posibilidades de la versión femenina del antihéroe, más en particular las ediciones de *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda, y *La hija de Celestina* (1612), de Salas Barbadillo.

Las protagonistas de estas novelas comparten muchos de los rasgos con sus homónimos masculinos, aunque también existen varios rasgos que los diferencian, pues existen ciertos elementos que no pueden funcionar de la misma manera en un hombre que en una mujer. Y esto es así porque conceptos como el de la honra, el honor, o simplemente las artimañas que utilizan unas frente a otros no significan lo mismo ni surten el mismo efecto frente a los ojos del lector. La explicación a todo esto es muy sencilla: ascendencia vil, inversión moral, afán de medro y deseo de ascenso social, utilización del ingenio o astucia son rasgos que

comparten los protagonistas de ambos géneros. Pero hasta aquí podríamos encontrar similitudes con su colega masculino. Por lo tanto, debemos atender a continuación a los rasgos que las diferencian, pues estos son los que las definen.

Podríamos comenzar hablando del amor como cebo para los hombres. La sociedad barroca, cerrada y excluyente para con las mujeres, condicionan las posibilidades, las armas de la mujer para conseguir sus propósitos. Para que la construcción de la protagonista sea verosímil, ésta debe utilizar el amor y la sensualidad para llevar a cabo el engaño. Todas son hermosas y se valen de ello para tejer sus trampas y medrar. El objetivo para ellas es encontrar un marido rico que las saque de la miseria en la que viven.

Los pícaros no suelen usar el amor como centro de sus peripecias, mientras que ellas engañan a los varones a través de su cuerpo y del erotismo que emanan, aunque ellas queden al margen de los sentimientos (si bien Justina al final de sus aventuras sí se enamora). Esto queda perfectamente justificado al comprobar que las pícaras no sufren hambre, uno de los motores que llevan a sus colegas masculinos a cometer las peores tropelías. Además, las pícaras suelen cuidar más la apariencia y acostumbran a ser menos desarrapadas, pues el aspecto externo es sinónimo de supervivencia y posibilidades de engañar al primer incauto caballero que se cruce en su camino.

A diferencia del protagonista masculino, la pícara siempre está acompañada; esta característica entra dentro de la poética de lo verosímil en el género, ya que resultaría absolutamente imposible que una mujer recorriera en soledad los inseguros caminos de nuestra geografía en el siglo XVII. En general, son más libres que sus homónimos masculinos, sirven a menos amos, si es que podemos llamarlos así, puesto que las pícaras son plenamente dueñas de sus actuaciones. De hecho, en algunas ocasiones, ellas mismas son señoras de mozos, como por ejemplo un mochilero de Justina. Les sirven de cómplices en sus trampas y engaños.

El ámbito geográfico por el que deambulan las protagonistas es más reducido. De hecho, por cuestiones de verosimilitud, al igual que ocurre con la cuestión de la libertad, no salen de España. Y es que también, en aras de la ya citada verosimilitud, la pícara es más culta y más refinada que el pícaro. Pasan

con mucha menor dificultad por importantes señoras y consiguen codearse con verdaderos caballeros y con auténticas señoras, sin que se aprecie su baja condición sociomoral. Otro aspecto que debemos destacar es el de la cercanía de estas novelas con la cortesana, pues la belleza y el amor son dos aspectos básicos de estas novelas, por lo que su cercanía es evidente. Rodríguez-Luis (1980: I), al hablar de *La garduña de Sevilla*, dice que “nos cuenta en tercera persona y en el tono propio de la novela cortesana...”.

Ambos tipos de novela están emparentadas en el tono y dos de los temas que las atraviesan, pero nunca debemos confundirlas, puesto que la picaresca femenina va a retratar las peripecias, trapacerías y engaños de las protagonistas, pero a través de las únicas armas que posee, la ya citada belleza y sus provocados deslices amorosos. Por todo esto, Salas Barbadillo se vio obligado a mezclar picaresca y novela cortesana en aras de una mayor verosimilitud, ya que de otra manera era imposible llevar a cabo el género. Como demostró Marcel Bataillon, Justina lleva a cabo un engaño de tipo cortesano.

La honra y la herencia de sangre, como ya anticipamos más arriba, no podían ser tratadas de la misma manera si la protagonista era una mujer; la fémica no tenía en el Barroco el honor propio porque dependían primero del de su padre y hermanos, y después del de su marido. Se consideraba a la mujer un ser inferior y este hecho hizo que la crítica sociomoral que aparece en las novelas con protagonista masculino no funcione de la misma manera cuando tenemos un protagonista femenino. Buena prueba de todo esto pudo dar Cervantes, pues sus hermanas sufrieron la humillación de ser llamadas *las Cervantas* por experimentar un modo de vida alternativo para la época, aventurero y amoroso. Sin embargo, para el Barroco, el que la mujer pecara era algo más que habitual debido fundamentalmente a esa condición de ser imperfecto que las acompañó tantos años, incluso siglos.

La cuestión moral de la culpabilidad y la responsabilidad moral que tan buenos resultados da en la picaresca masculina, continúa la tradición cuando el protagonista es una mujer. La pícara también intentará culpar de sus actos a cualquier elemento externo a ella, pues si son crueles, traidoras, infieles, asesinas, vengativas y mentirosas será porque esas características son propias del género

femenino. Esto nos lleva a deducir que la misoginia era el sentimiento habitual en los hombres, pero curiosamente también entre las mujeres, ya que es evidente que las pícaras protagonistas se escudan en su condición femenina para eludir responsabilidades y eliminar la propia culpabilidad de sus actos.

Ocurre algo parecido con sus homólogos masculinos, si bien mientras ellos culpan a la sociedad, a su linaje y a sus amos, ellas culpan, como ya hemos dicho, al único motivo verosímil: ser mujer. Vista la más que evidente misoginia que recorre el relato picaresco veremos más adelante cómo también Cervantes se aleja de este rasgo, pues sus figuras femeninas distan mucho del sometimiento masculino para convertirse en auténticas fuerzas motrices de sus relatos, como así ocurre en *La gitanilla* o en *La ilustre fregona*.

Para Rey Hazas, el origen de la novela picaresca se encuentra en la confluencia de ciertos factores sociales y críticos propios del género picaresco como son la mendicidad, la reacción histórica-literaria, el erasmismo y la Contrarreforma, los autores conversos, el afán de integración social y, por último, y más importante, lo que el crítico llama la tiranía del honor. La aparición de estas seis interpretaciones entendidas de manera conjunta explicaría la totalidad de la aparición de la picaresca como género. Para el profesor, además, el asunto de la honra es el vértice sobre el que pivota la picaresca, no sólo por el “anhelo de libertad”, sino también por su reacción contra la literatura idealizada. Pero no la entiende el crítico como único fundamento ni justificación para la aparición del género, puesto que entiende que “la correlación antitética de elementos no prosigue, no es continua” si vemos la picaresca como parodia de los libros de caballería, por ejemplo. Admite Rey la aparición del antihéroe y del género como alternativa clara a los géneros reinantes en el panorama literario de la época. Citando a Castro, relaciona el nuevo género con las corrientes filosóficas que criticaron abiertamente lo irreal en la literatura: la corriente erasmista. Figuras como las de Juan de Valdés y Juan Luis Vives ayudaron en la aparición de una nueva perspectiva artística. También el espíritu de la Contrarreforma supuso una fuente de inspiración para este nuevo tipo de literatura, pues la moral católica reprobaba la irrealidad de la bizantina o la caballeresca, y que finalmente contribuyó al alumbramiento del *Guzmán*. Finalmente, arguye Rey que esta última

interpretación explicaría el *Guzmán*, pero nos dejaría profundamente insatisfechos con obras como el *Lazarillo*, *La pícara Justina*, el *Buscón*, o incluso el *Marcos de Obregón*.

“La novela picaresca refleja, pues, la protesta, anhelos y angustia [...] de dicha casta [los conversos], marginada por los privilegios de la hidalguía y de la vieja cristiandad” (1984: 25-26). Las tesis explicativas de Castro quedan refrendadas para Rey como una teoría sólida.

Por último, dice el profesor que el honor es el único fenómeno que diferencia a España de otros países de su entorno cultural, y para comprender el concepto de honra hay que conocer el de honor, y para conocer el de honor, hay que manejar el de honra. El pícaro representa el antihonor, y el honor rige la sociedad española; a su vez, el pícaro trata de alcanzar honra a través de medrar en la escala social, de tal manera que el problema del honor sería de esta forma la base subyacente de la aparición de la novela picaresca. A pesar de lo absurdo de la idea de honor que en la época se tenía, el pícaro procura por todos los medios alcanzarlo, hará lo imposible por medrar, no existirá otro objetivo en su vida, pues el honor se alcanza mediante el ascenso social.

En muchos de los casos del género, el honor es más importante que el hambre, que le servirá al protagonista para agudizar el ingenio, que a su vez es una de las principales características del pícaro, como vimos más arriba. Como ejemplo pone Rey a Guzmán quien, en la Segunda Parte ya no ejerce la mendicidad para cubrir esa necesidad básica.

Una vez establecido a Guzmán como Pícaro “tipo”, si bien echaremos constantemente la vista atrás para no olvidar a Lázaro, debemos definir el concepto desde el protagonista de Alemán: esportillero, criado, pinche, mendigo son varios de sus oficios, pero no debemos entender el término como un conjunto de oficios que podía desempeñar el protagonista, sino más bien incorporando estos también a las cualidades de su comportamiento, aquellas que colegimos de los actos que va perpetrando a lo largo de la novela. Es decir, no sólo cuando había sido ganapán o mendigo, sino cuando había sobresalido por su inteligencia y astucia mal empleada para la estafa, las trampas en el juego o estudiante destacado en la Universidad de Alcalá de Henares.

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

En su libro *La picaresca ante la crítica literaria* (2008: p. 221), el profesor hace un exhaustivo repaso de lo que la crítica ha manifestado y aportado al género picaresco, a la taxonomía del género. Es un trabajo básico que nos ha permitido abordar el estudio del género de manera limpia y ordenada; un trabajo, al fin, que ha puesto orden en el caos de las polémicas y enfrentamientos entre los más de los críticos.

Ardila estructura su estudio en cinco partes: ‘Derrotas críticas del concepto genérico novela picaresca, exégesis de la novela picaresca’, ‘La picaresca española después del *Guzmán de Alfarache*’, ‘La picaresca en Europa’ y ‘Nueva taxonomía de la novela picaresca’. Los capítulos que más aportan a nuestro propio estudio son los tres primeros y el quinto, en los cuales aborda todo lo que la crítica ha ido acumulando a lo largo de siglos de estudios de un género sumamente escurridizo y que, como admiten muchos críticos, nunca otro género literario mereció mayor atención que la picaresca. Y todo ello para que, aún hoy, se siga uno acercando con respeto, admiración y algo de vértigo pues, cuando parece que ha podido quedar cerrado, etiquetado y encajonado aparece un nuevo estudio que consigue abrir nuevas vías, sugerencias que despiertan nuevas vías de investigación o que, simplemente, abren nuevas polémicas en torno a su morfología y formación.

El concienzudo y brillante estudio de Ardila constituye un corpus crítico que conforma una idea bastante clarificadora de lo que la crítica asume entorno a la picaresca, y lo hace de una forma científica, objetiva. Pero el capítulo que más nos interesa en este punto es el último, el quinto, en el cual trabaja Ardila en una nueva taxonomía del género. Comienza acotando lo que debemos entender como concepto de género literario, novelístico, gracias a las aportaciones de Genette con el fin de comprobar en primera instancia si podemos incluir a la picaresca dentro de un género con entidad propia. Centrándose ya en el género de Lázaro, advierte que las tipologías y clasificaciones más exhaustivas siguen a Claudio Guillén y a Lázaro Carreter y culminan en la de Rey Hazas. Pero, según Ardila, estas clasificaciones pecan de reduccionistas, pues recogen características del *Lazarillo*

y del *Guzmán* que no se repiten de manera simultánea en ninguna obra posterior. Sí destaca el crítico la obra de Sevilla, puesto que supera las teorías de Guillén y Lázaro Carreter en el sentido de que Sevilla procede de lo definido a la definición, de tal suerte que reconoce en autores y lectores del siglo XVII una conciencia de género, de tema, de asunto picaresco. Como decíamos más arriba, no había más que recoger esas obras y rastrear lo que en común poseen todas ellas y establecer así un corpus más ajustado al género. Entiende Ardila con Sevilla que

“procurar las características del *Lazarillo* y el *Guzmán* en obras posteriores aboca al fracaso o, cuando menos, a no hallarlas [...] No se hallarán porque la obra de cada autor responde a un momento determinado, como apuntó Guillén, es decir, a una serie de circunstancias que moldean los rasgos picarescos observados en las obras fundacionales” (2008: p. 225).

Por este motivo Ardila se propone aislar los rasgos que son esenciales, inherentes al género picarescos y que son la causa del género y no el efecto del mismo, es decir, se propone entresacar características originales de la morfología de las novelas, y distinguirlas de las que se derivan de ellas, puesto que digamos que son secundarias y, por tanto, pueden aparecer, o no, en el resto de obras del género.

En primera instancia enumera los rasgos comunes al *Lazarillo* y al *Guzmán* para, a continuación, desgajar lo esencial de ambos. Así, recoge las siguientes características: la novela picaresca se establece cuando Mateo Alemán recoge ciertos rasgos del *Lazarillo* para componer su *Guzmán*; la picaresca supera anteriores géneros como la *novella* italiana, formas folclóricas o el romance, para crear así la novela moderna mediante su realismo y su superación de la técnica del enfilaje; el relato es la autobiografía de un protagonista que está narrada en primera persona, lo que aporta dos planos narrativos (el del narrador y el del protagonista) a la obra, la cual supone un acto de habla que, como tal es enunciada en un momento determinado; el relato está dirigido a un lector explícito; la narración tiene un fin, que es el caso; dentro de la narración del caso está implícita una tesis dogmática —del protagonista y del autor—; existe comicidad e ironía en la voz del narrador; y, por último, el protagonista es un pícaro, con unas características determinadas: prehistoria ominosa que condiciona determina su

vida, experimenta una evolución psicológica, intenta superar su prehistoria, procurando medrar socialmente, es un trotamundos con diversos oficios, sobrevive principalmente gracias a la delincuencia y se sirve del engaño en su actividad delictiva. Todas estas características son las que Ardila recoge de las diversas taxonomías de la crítica, rasgos estos que son comúnmente aceptados como propios de ambas obras fundacionales. De ahí Ardila colige que existen tres agrupaciones en cuanto a las características del género: cualidades propias de la novela en cuanto género novelístico, rasgos que son causa de la narración picaresca y, por último rasgos que se conforman como efectos de esas causas.

A partir de aquí Ardila entiende de manera acertada que, al ser el *Lazarillo* la primera novela moderna, sus características como género aparecen en ella pero, evidentemente, son rasgos comunes a otros subgéneros novelescos, por lo que no se deben tener como propios de la picaresca. Para las demás características distingue Ardila las que son causas y sus efectos, para concluir que esos efectos forman un nivel taxonómico inferior. Los rasgos principales, los causales, tuvieron efectos diversos en las obras posteriores y, finalmente, estos rasgos causales son los que deben tenerse en cuenta a la hora de identificar la forma picaresca.

Con la coherencia que caracteriza este estudio, Ardila, antes de enumerar las causas esenciales de la picaresca, explica cuáles son los efectos de esas causas, efectos que no se deberán entender como rasgos propios de cada una de las obras picarescas.

Comienza advirtiéndole que quizás estos rasgos debieran entenderse como propios de obras pertenecientes al *principio* o *mito* picaresco. El primer rasgo, la narración biográfica, tiene su forma más aceptada en la pseudoautobiografía, sin embargo no es el único, pues en *La pícaro Justina*, *Teresa de Manzanares* y *La desordenada codicia de los bienes ajenos* la primera persona y la tercera encuentran alternancia; en *El donado hablador* y en el *Marcos de Obregón* observamos una tercera persona escondida en una primera; y en *La hija de Celestina*, *El bachiller Trapaza* y *La Garduña de Sevilla* sólo hay tercera persona. Por su parte, ya existían obras autobiográficas —*El Asno de oro de Apuleyo*, sin ir más lejos—, incluso la forma autobiográfica se aleja de la picaresca —por lo que

no es exclusiva de ella— en obras posteriores al *Lazarillo* como *El Crotalón* o el *Viaje de Turquía*.

El segundo rasgo analiza la biografía del pícaro con destino a un narratario, hecho que ya se había dado antes que en el *Lazarillo*, en obras como *Abindarráez* o en cualquier coloquio, incluso en la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; este narratario podía ser un personaje de la propia obra, como así sucede en las citadas. La diferencia estriba, como muy bien ya apuntó Lázaro Carreter (1972: 43), en que “el destinatario ignora de qué va a tratar el escritor cuando empieza a leer su obra; y así no existe en ellas el proceso estímulo-reacción, que es justo el que se produce en el relato del pregonero”. Sin embargo, el *Guzmán*, aunque se dirige a un lector, desecha la estructura epistolar, al igual que lo hicieron el resto de obras picarescas, que ya no recuperarían este rasgo propio del *Lazarillo*. De todo esto se puede concluir que el narratario, como figura dentro de la obra, no es propio de la picaresca.

Como tercer punto observa Ardila que hay un lector explícito en la novela, a quien interesará lo narrado, de tal manera que existirá, como así ocurre en el relato del pregonero, un *caso*; como consecuencia de ello, el *caso* es una causa de la novela picaresca, mientras que su correlato sería la pseudoatobiografía, su consecuencia, tal y como apuntó ya Sevilla y recogimos más arriba. Algo parecido ocurre con otro rasgo aparentemente propio de la picaresca, como es el carácter dialogístico, hecho que es finalmente una característica esencial de la novela, por lo que tampoco sería uno de los ejes del género picaresco, hecho en el que sí difiere con Sevilla, como pudimos comprobar más arriba.

Por lo visto hasta ahora, sugiere Ardila que la autobiografía y la figura del narratario son efectos de una causa, constituida por la relación del *caso*, de tal forma que las primeras son características secundarias de nuestro género.

Otro de los rasgos admitidos por la crítica sería el fuerte subjetivismo de las obras de pícaros y que, como han observado Rey Hazas, Sevilla, o incluso Blanco Aguinaga⁹, una gran mayoría de autores de novelas picarescas tenían una fuerte

⁹ Para los tres críticos la motivación ideológica es una de las bases que sustenta el género. Al respecto véanse los magníficos trabajos ya citados de Sevilla; para Rey, *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003, pp. 11-35; y para el caso de Blanco Aguinaga,

motivación ideológica y son autores conversos, lo que les lleva a luchar desde el púlpito que les concede la literatura contra el orden social. En cualquier caso, nos encontramos que la novela picaresca relata un caso y presenta una tesis dogmática y comprometida que puede tomar la forma de la pseudoautobiografía y puede ir destinada a un narratario, además de presentar a un pícaro como protagonista, cuyas características como personaje literario reflejan un origen vil que lo condiciona y determina; está sometido a una evidente evolución psicológica que le lleva a intentar superar su destino e intenta por todos los medios medrar en la escala social mientras sufre numerosos trabajos, entre ellos la delincuencia y el engaño como forma de subsistencia.

El pícaro es un personaje marginal, aislado y alejado de la sociedad, que lo repudia y lo humilla por su condición y por su herencia, de la que no podrá salir nunca. Es la sociedad la que le impone ese determinismo, lo que lleva a la conclusión a Ardila de que el pícaro no lo es por inclinación sino por necesidad, por pura subsistencia. La evolución psicológica se advierte en dos momentos: el paso de niño a pícaro, su despertar a la vida¹⁰, y un segundo cambio también obligado, que se produce en el momento en el que el pícaro debe amoldarse a su nueva condición social, esa que tanto le ha costado y que tanto ha criticado, y que será efímera; en cualquier caso, esa sumisión a las normas que le impone su nueva condición social le hace cambiar y tomar conciencia de su nuevo papel ya inserto en la sociedad que lo había repudiado y rechazado. Así, Lázaro alcanza la “cumbre de toda buena fortuna” merced a su matrimonio con la barragana del arcipreste de San Salvador, mientras que Guzmán advierte con agudeza que la única manera de alcanzar el ascenso social es fingiendo su conversión.

Finalmente, Ardila enuncia los siguientes tres rasgos como esenciales de la picaresca: relación de un caso, presentación de una tesis dogmática y protagonismo de un pícaro,

“personaje literario caracterizado por a) llegar al mundo de la picaresca por necesidad y no por inclinación, b) sufrir

“Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, (1957: pp. 313-342).

¹⁰ Véase Blanco Aguinaga (1957).

segregación social que determina su trayectoria vital, *c*) subsistir al margen de la ley y la moral por medio del ingenio, *d*) procurar el ascenso social que le integre en la sociedad” (2008: p. 233).

El propio Ardila admite que de estas tres características sólo una coincide con las tres que Lázaro Carreter formuló como comunes al *Lazarillo* y al *Guzmán* (el relato de un caso).

Ardila termina su propuesta tomando como modelo el *Buscón* para refrendar su nueva taxonomía. Quevedo observa con perspicacia que el molde picaresco le sirve para espetarle en la cara a los conversos autores de obras picarescas que por mucho que intenten penetrar en el orden social serán expulsados de inmediato. Quevedo, a través de Pablos, muestra al lector lo inútil de los intentos de los conversos por insertarse con éxito en la sociedad, y que “no les es lícito (ni moral ni poéticamente) insertarse en la sociedad” (2008: p. 235). La poética comprometida de la que habló Rey Hazas es la excusa perfecta que utiliza el autor madrileño para dogmatizar en este sentido contrario al que hacen el resto de autores del género.

En definitiva, Mateo Alemán y el anónimo autor del *Lazarillo* pergeñan sus obras como una contienda frente a la sociedad, mientras que Quevedo culpa de todos los males de la sociedad precisamente al converso. Son dos visiones diametralmente opuestas pero exactamente iguales en el objetivo de pretender dogmatizar e ideologizar.

La propuesta de Ardila recibe una enorme influencia de Sevilla y escoge, muy acertadamente, aquellos rasgos que el crítico entiende como esenciales a la picaresca, a diferencia de los que son esenciales de la novela como género literario para, de manera muy hábil, mostrar cuáles de esos rasgos hacen diferente a la picaresca de otros subgéneros novelescos. A pesar de ello, desecha una de las características sobre la que Sevilla hace más hincapié: el dialogismo. Lo toma Ardila como un efecto derivado de una causa mayor, lo que difiere de las opiniones de Sevilla.

Hasta aquí hemos esbozado un somero repaso de lo que la crítica ha observado de la picaresca como subgénero novelesco, pues las propuestas han sido infinitas. Las tentativas nos han acercado a una nueva forma de novelar, una

nueva forma de hacer literatura y que, empujada por los nuevos intereses de los lectores fue conformando un género hasta entonces desconocido por poco explorado. Gracias al *Lazarillo* y al *Guzmán* nace la novela moderna —aún con permiso de Cervantes—, con unos rasgos que no sólo no se difuminan con el paso del tiempo sino que sirven de estímulo para que ojos críticos como el de Cervantes o el de Quevedo se sirvan de los nuevos hallazgos para ir más allá, para continuar con la exploración; una incursión efímera en el caso de Quevedo, pues no volvió a asomarse a este nuevo género literario, y una incursión felizmente fructífera en el caso de Cervantes quien, como veremos en los capítulos sucesivos, se sirvió de las vidas del pregonero y del condenado a galeras para resolver, modificar y voltear preceptos de la novela picaresca que, con toda la intención, mostraron una nueva prosa que superaba las antiguas y desfasadas técnicas narrativas.

Evidentemente, lo que la crítica ha observado a lo largo de los siglos sobre la picaresca no se agota aquí, pues aún hoy aparecen nuevos trabajos sobre el asunto. El interés que el género del pregonero ha suscitado a lo largo de siglos de crítica nos hace intuir que ocurrió algo parecido en el siglo XVII, pues durante casi un siglo se publicaron gran cantidad de obras de un corte parecido; a esto debemos añadir que la forma en que los autores coetáneos asumían un texto como picaresco no es tan rígida y encorsetada como la ha ido poco a poco convirtiendo el escrutinio de siglos de crítica, fundamentalmente porque pocos autores poseían —y poseen— la capacidad crítica que tuvo Cervantes. De hecho, en el episodio de los galeotes de la Primera Parte del *Quijote* se observa el primer —y más que relevante— análisis de lo que es la novela picaresca. Porque si hacemos un breve ejercicio de especulación, el género picaresco podría haberse visto abocado a un destino parecido al de las novelas de caballerías, o al de las novelas moriscas, o sentimentales o bizantinas¹¹, si no hubiera sido porque esas nuevas aportaciones a la prosa abrieron las puertas para que ingenios superiores como el de Cervantes advirtieran las enormes posibilidades —con salvedades, claro está— que poseían

¹¹ Creemos que la figura del pícaro también podría haberse agotado, por distintos motivos que los de las narraciones de corte más idealista, eso sí, ya que el pícaro como ente literario también se hubiera extinguido. El gran mérito está, más allá de la figura del pícaro, en las aportaciones de las narraciones picarescas a la morfología de la novela moderna.

las vidas de pregonero y condenado. Un género el picaresco quizás condenado a un callejón sin salida, rápidamente agotable por su dogmatismo y porque sus personajes y estructura tenían unas posibles variantes limitadas, como así el tiempo demostró. Pero el hecho objetivo que sí podemos constatar es que la vida de Lázaro pronto traspasó nuestras fronteras y encontró nuevos lugares donde anidar y mostrarse fecundo, gracias a algunas aportaciones cervantinas, como queremos creer y mostrar. Y así llegó con cierta vitalidad hasta nuestros días donde, sirva como botón de muestra, encontró nueva vida en la pluma de Cela y su *Pascual Duarte*. Al menos podemos afirmar sin ningún reparo que aquello que hemos denominado más arriba mito picaresco es un motivo recurrente en nuestra literatura (aunque no sólo en la nuestra, pues encontramos gran cantidad de deudores picarescos en la literatura europea).

Para concluir este capítulo hay que destacar que este repaso nos sitúa en un marco crítico que nos puede y debe acercar a lo que Cervantes entendió como novela picaresca, porque una vez que leyó y entendió las claves del *Lazarillo* y del *Guzmán* ya no abandonaría sus cavilaciones sobre el género; tanto es así, que sin ningún reparo podemos afirmar que sin la publicación de la primera parte del *Guzmán* quizás nunca hubiera decidido continuar el *Quijote* más allá de una novelita ejemplar. En cualquier caso, y una vez clarificada la cuestión del género picaresco intentaremos, de forma breve, asomarnos a las posibles reflexiones de Cervantes sobre la novela como género literario para, seguidamente, conocer el alcance que la picaresca tuvo sobre la novela cervantina. De ahí que este primer acercamiento a las obras pícaras nos centre en la cuestión.

A modo de conclusión hay que decir que este primer análisis, que sirve como marco introductorio para el posterior estudio de lo que Cervantes apreció y entendió como novela picaresca, supone un breve acercamiento a la poética picaresca, ya que los numerosos y magníficos estudios que existen son inagotables. Hemos pretendido, sin una mayor profusión y exhaustividad, poner de relieve lo que Cervantes, con su agudo olfato crítico, pudo entender por novela picaresca, pues nuestro novelista posteriormente la remozaría y daría una visión de lo que debería ser el género. Aceptará ciertos rasgos de su poética pero rechazará otros muchos, como veremos más adelante. Ahora bien, de la misma

forma que la crítica ha ido acercándose a un género tan especial, tantas veces estudiado y clasificado, hubo un momento histórico en el que, en palabras de Sevilla, los autores y lectores del siglo XVII reconocían con absoluta naturalidad lo que era y lo que no era una novela picaresca y, al igual que el estudioso, creemos que existió una recepción más “a bulto” de novela picaresca. Por lo tanto, también el ojo crítico de Cervantes leyó de una manera muy acertada lo que era el nuevo género, de tal forma que no quiso dejar pasar la oportunidad de asomarse a una nueva forma de novelar, tan fecunda y exitosa.

Y no lo hizo porque el alcalaíno fuera un autor de seguir modas, sino porque, al igual que le ocurrió con otras formas novelísticas, existieron rasgos extremadamente atrayentes y otros excluyentes en la búsqueda de la perfección formal y estética que hasta sus últimos días tuvo Cervantes. De ahí que a partir de este momento veremos cuál fue la postura que tuvo Cervantes ante la novela, ante los géneros novelísticos en general, y ante la picaresca en particular y, sobre todo, cómo fue la dialéctica que estableció, de forma tan particular, Cervantes con la novela de la broma. Nuestro autor, como bien decía Lázaro Carreter, analiza un género en construcción con muchas posibilidades, con una brillante óptica de la realidad y, lo que probablemente más influyó en su forma de novelar, cuál era la nueva materia novelable: la de la figura de un *outsider*, en palabras de Guillén, que robaba la voz narrativa a los grandes héroes de las obras idealistas que tanto rechazaba Cervantes por su falta de verosimilitud. Debemos admitir que no todos los elementos compositivos de la picaresca serán de su agrado, al igual que le ocurre con la novela bizantina, la de caballerías, la morisca... Una vez más, y como pretendemos demostrar con este trabajo, observaremos cómo el complutense pretende trascender los géneros que la literatura ha puesto a su alcance, de cualquier género y casi de cualquier época, ya que se moverá en esos estrechos márgenes entre la narración idealista y la realista. Y lo conseguirá.

II. Segunda Parte

1. Marco introductorio: Cervantes y la novela

Como ya dijimos en la “Introducción”, Cervantes no nos legó un verdadero tratado sobre sus ideas literarias, a diferencia de lo que sí hizo Lope de Vega. Por lo tanto, la única forma de la que disponemos para acercarnos a lo que para Cervantes debe ser la *Novela* es a través de sus obras y los Prólogos a sus obras, fundamentalmente las novelísticas. Dentro de dichas obras Cervantes pone en boca de sus personajes los que para él deben ser los preceptos que rijan la literatura en general y la novela en particular. No sólo a través de sus personajes comprobamos la estética cervantina, sino que también gracias a la sutil ironía, burla y parodia en muchos casos, podemos deducir qué ideas poéticas decidió rechazar o aceptar para sus novelas.

Así, gracias a las intervenciones de personajes como el canónigo del *Quijote* o a Cipión en *El coloquio de los perros* observamos qué cuestiones no aceptó Cervantes sobre cómo debía ser una buena novela. La parodia de los libros de caballería en el *Quijote* supone el ejemplo más obvio de crítica hacia un género; o la simple elección en la forma de componer una novela también llega a suponer una crítica a la poética de un género determinado; por ejemplo, la elección del narrador en tercera persona en *Rinconete y Cortadillo* o la elección del diálogo entre dos personajes en el *Coloquio de los perros* supone la deducción, por su contrario, de que Cervantes no admitía una de las bases de la poética picaresca: el único punto de vista del narrador-protagonista.

También en otro de los caracteres básicos de la picaresca Cervantes se separa de la picaresca, rozándola, eso sí, al hacer que los protagonistas de *La ilustre fregona* (otra vez dos protagonistas, en lugar de uno) procedan de una familia acomodada socialmente, y no posean un origen vil, base del determinismo que subyace en toda buena novela adscrita a lo que entendemos por género picaresco.

Sin embargo, por lo que vemos, la temática picaresca está muy presente desde el *Quijote*, aunque el complutense decidiera modificar ciertos elementos, clave, eso sí, sobre todo del *Guzmán*, pero el hecho es que personajes, ambientes,

situaciones, y morfología novelesca sería imposible entender sin la aparición de la novela picaresca.

Por todo ello, los procedimientos para desentrañar una buena teoría novelística en Cervantes son complicados por difuminados y poco estructurados, si bien algunos de ellos son valiosísimos a la hora de entender qué fue y qué debía ser la novela para Cervantes.

En el presente estudio nos limitaremos a estudiar aquellas cuestiones que afectan directamente a cómo entendió Cervantes que debía ser una buena novela, a pesar de que, como dice Riley (1971: 339), la teoría literaria de Cervantes

“adolece de falta de conclusiones. Nos defrauda también su silencio acerca de gran parte de su propio arte. Apenas dice nada sobre la naturaleza de lo cómico (tema que El Pinciano había tratado con bastante amplitud) ni sobre las particulares exigencias del cuento, y tampoco explica los procesos que dieron como resultado la creación del *Quijote*”.

Además, intentaremos salvar las ambigüedades y contradicciones que el propio Cervantes nos dejó entre sus aparentes opiniones y su correspondiente realización poética en la práctica. En cualquier caso, entendemos que existen algunas conclusiones a las que, según entendemos, podremos llegar.

El objetivo fundamental de este apartado es intentar entender la manera en la que nuestro autor se acercaba a los géneros literarios, los coetáneos a él o los más clásicos, pues de todos ellos habló y sobre todos ellos practicó y procuró su perfeccionamiento. Para alcanzar este objetivo nos apoyaremos en el brillante trabajo de Riley citado más abajo y que, salvo advertencia pertinente, seguiremos para intentar arrojar algo de luz a esta cuestión.

En un principio, creemos que Cervantes como crítico debió entender la diferencia entre la historia y la ficción. La distinción entre ambos conceptos lleva consecuentemente a nuestro autor a diferenciar, por supuesto de manera intuitiva, entre los conceptos de *novel* y *romance*. Riley no trata esta distinción en su *Teoría de la novela en Cervantes*, aunque sí advierte el error en *Suma Cervantina*. Y en este punto de su teoría debemos recurrir a las conversaciones entre el canónigo y el cura en el capítulo XLVI, donde el propio cura le explica al canónigo el

escrutinio y, tras reírse, éste último explica que no todo de los libros de caballerías debe ser quemado o desechado, en este caso, sino que

“hallara en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros...” (OC I: DQ, cap. XLVII, pp. 496-497).

Por lo tanto, y sin que podamos entender a pies juntillas esta afirmación como opinión de Cervantes, nuestro autor no rechaza de lleno absolutamente todo de estas novelas, sino que existen ciertos elementos que no suponen un profundo desagrado en Cervantes. En la última intervención de ese mismo capítulo (DQ I, XLVII, p. 497), el canónigo dice que, como venía defendiendo,

“Y siendo este hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondría una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”.

Lo primero que hay que aclarar es que la identificación de la prosa narrativa con la epopeya era algo muy extendido en la teoría literaria de la época, ya que estos argumentos que da el canónigo contra los libros de caballería son los de los teóricos aristotélicos de la época. Quizás Cervantes estuviera pensando en el modelo que fue la *Historia etiópica* de Heliodoro, romance heroico-sentimental de prestigio en la época y ensalzado por El Pinciano, como perfectamente observó Riley¹². Los rasgos que más marcados deben mostrarse en la novela deben ser la

¹² “La conclusión natural, aunque no inevitable, es que el acontecimiento decisivo fue la lectura del libro de El Pinciano, aparecido en 1596” (pp. 31-32).

variedad y la ejemplaridad, según estas dos afirmaciones del canónigo. Probablemente, Cervantes, donde mejor lo llevó a término fue en el *Persiles*.

Sea como fuere, las intervenciones del canónigo son harto elocuentes y podrían servirnos como fuente de opinión cervantina. Por una parte, se alaba la invención y la libertad de estas novelas de caballerías, si bien la “escritura desatada de estos libros” no responde a las normas y el decoro que deberían guardar en cuanto a preceptos aristotélicos se refieren, pues se mezclan los géneros, y además esa libertad está liderada por el buen entendimiento del autor, que tiene unos propósitos determinados. Y esta es una de las cuestiones más criticadas por el autor alcalaíno, ya que Cervantes no entendía cómo el autor de las novelas de caballerías no tuviera un propósito final en sus obras. Alguien podría argumentar que Cervantes también dirige sus novelas con ambigüedades y, en ocasiones, sin un aparente propósito; pero esto no es así, pues Cervantes en todo momento, con sus errores en nombres y rucios, sabe perfectamente cuál es el objetivo y el destino de sus trabajos.

Pero aún hay más, pues el complutense, a pesar de criticar la mezcla de géneros, él practicará precisamente este extremo; qué son sino una mezcla de la novela idealista y la realista en *La ilustre fregona*, o su *Novela y Coloquio* entre dos perros. La cuestión que critica Cervantes a través del canónigo se dirige al propósito e intención de la obra y, fundamentalmente a la falta de estructura de los libros de caballerías. Y no queremos aún abundar demasiado en la cuestión del decoro, pero cervantes entendió a la perfección que el decoro literario iba dirigido también al lenguaje, perfecto conocedor de él, pues así lo demuestra con el hábil manejo del lenguaje de germanía para sus personajes más apicarados.

Por otra parte, la obra debe “tirar” a la verdad “lo más que fuere posible”, para enseñar y deleitar juntamente. Son dos aspectos fundamentales en la teoría de Cervantes sobre la novela, pues supondrán una constante tanto en su vertiente crítica y como en su vertiente creativa. En las dos obras principales de nuestro autor, el *Quijote* y el *Persiles*, nos hace creer que la ficción es Historia. La verdad, la verosimilitud, la ficción y la fantasía serán cuestiones que Cervantes aborde sin ambages en su obra.

Existe un hecho indiscutible en las novelas de caballerías, relacionado con lo que dice el canónigo, que es el placer que producía su lectura, y este aspecto fue el que atrapó a don Quijote y lo llevó a la locura. Además de lo anteriormente dicho, el canónigo sigue condenando estas novelas por no tener unidad; Cervantes condena también este aspecto en los primeros capítulos de la Segunda parte del *Quijote*, aunque él las introduce tanto en ésta como en el *Persiles* como en las *Novelas Ejemplares*. Fue una cuestión muy discutida por los teóricos de la época, y Cervantes no escapó al problema, pues reconciliar variedad de personajes, acontecimientos y materias con las restricciones estéticas de la unidad era muy complicado. Como ya hemos dicho, Cervantes lo resuelve con ambigüedades entre su obra y lo que dice al menos a través de sus personajes. La salvedad es que Cervantes lo advierte, lo supera y lo resuelve de una u otra manera, pues en la Segunda parte del *Quijote* mantiene hasta cierto punto la unidad. Ya sólo advertirlo supone un hallazgo fundamental en su novela.

A este punto llegan a colación las declaraciones del narrador del *Quijote* en la segunda parte (DQ II, XLIV, p. 887) donde dice que “en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas y pegadizas [...] nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece”. Quien no quiso ingerir novelas sueltas fue el autor. Esto quiere decir que las historias intercaladas que compuso en la primera parte, en la segunda no serán tales, sino que estarán íntimamente relacionadas con la acción principal; es decir, dejarán de ser novelas cortas intercaladas. Por último, el canónigo tacha las novelas de caballerías de monstruosas por sus disparates y por su mala construcción. Esto abunda si cabe en la dirección que hemos venido apuntando hasta ahora, pues Cervantes no puede digerir novelas faltas de propósito, estructuralmente mal construidas y para colmo poco verosímiles.

Por supuesto que el concepto de Historia era importantísimo para Cervantes; una historia en permanente comunión con la ficción literaria. Si esto no era así, el alcaíno lo rechazaba de pleno. Por eso, las novelas cervantinas lanzan constantes dardos certeros contra esta práctica tan habitual en las novelas de caballerías. Incluso en el *Persiles* podemos apreciar este aspecto, a pesar de que la obra está fuera de una situación temporal nítida. Ya sólo el comienzo del *Quijote*, con esas continuas referencias a los historiadores y a los que “de esta

historia escribieron”, en referencia al nombre del hidalgo, al lugar del que procede... supone una verdadera declaración de intenciones en este sentido. La narración verdadera y la narración histórica deben ser conjugadas a la perfección.

Cervantes pretende, desde el comienzo de su *Quijote*, hacer pasar la ficción por historia y hacerla de forma que observe el mayor grado de verosimilitud posible. Por eso hace aparecer de repente a Cide Hamete Benengeli, ésta es precisamente una de sus funciones como narrador ficticio. Según entendemos, Cervantes juega con un segundo narrador para, además de distanciarse de su propia obra, para introducir historia y verosimilitud en su novela. Cabe añadir que este distanciarse de su composición es un hallazgo magnífico en la evolución de la novela, Cervantes fue consciente de ello y lo aprovechó al máximo en el resto de sus composiciones, no sólo en el *Quijote*.

Llevado hasta el extremo, algo por lo que siempre ha sido muy criticado, en el *Persiles*, y en palabras de Riley (1971: p. 287),

“todas las maravillas aparentemente inadmisibles pueden ser justificadas por argumentos y recursos propuestos por autoridades antiguas y modernas. Las historias más inverosímiles del libro son narradas en el mundo de la ficción por algún personaje. De esta manera el lector viene a ser una prolongación del auditorio dentro del libro: puede aceptar o rechazar lo referido, dejando al autor inmune a las críticas”.

Este procedimiento de distanciamiento de su propia obra, como ya dijimos más arriba, es muy cervantino. El principal problema es que, en algunas ocasiones, esas “maravillas aparentemente inadmisibles” del *Persiles* son ciertamente inadmisibles, y Cervantes debió ser consciente de ello. Nuestro autor en todo momento pretende que el lector no pueda confundir, al igual que le pasó al hidalgo, ficción y realidad. Y es que para Cervantes la historia poseía, sobre la poesía, mayor certeza y aplomo. Las novelas de caballería se consideraban falsas fundamentalmente en su vertiente histórica (también en la poética, pero por otros motivos), y la alternativa era la *Historia etiópica*, lectura que, en contraposición con los disparates de las de caballerías, era preferida por Cervantes; en una de sus

discusiones, el Cura y el Canónigo en la primera parte del *Quijote*¹³ hablan sobre la verdad en los libros de caballería. A pesar de la admiración-obsesión de Cervantes hacia la épica, nuestro autor se agarra a esa certeza que aporta la historia.

Uno de los principales problemas a los que debió enfrentarse Cervantes en su teoría literaria fue la cuestión de lo universal poético y lo particular histórico. En este sentido, Américo Castro, también referencia fundamental en esta cuestión, como en tantas otras, aborda con maestría uno de los temas que más preocupó a nuestro autor. Aquí empezamos a acercarnos a los lindes de la novela picaresca, pues Cervantes entiende como ningún otro autor las dos vertientes que desde la Edad Media venían marcándose cada vez con más fuerza y que desembocan en el Renacimiento para terminar de separarse: por un lado, una literatura más idealista, que se correspondería con las composiciones heroicas, y otro tipo de literatura más realista, con, en palabras de Castro (2002: 47), “inclinación hacia la materia”. A esta vertiente corresponde la serie cómica, picaresca y más desgarrada de la realidad.

Por tanto, Cervantes, como hemos visto en el apartado anterior, rechaza muchos aspectos de la serie heroica, lo que nos llevaría a pensar que se inclinaba más por la literatura, llamémosla realista. ¿Aceptó nuestro autor este tipo de literatura? ¿Lanzó los mismos dardos envenenados contra este tipo de literatura o, por el contrario, simpatizó con *La Celestina*, *Las coplas de Mingo Revulgo*, *de Panadera*, *Danzas de la Muerte*, *Lazarillo* y su progenie? Para responder a estas cuestiones es suficiente deducir la respuesta derivada del carácter y la actitud que el alcalaíno adopta en cualquier cuestión que afecta a su obra. Como crítico, Cervantes se dio cuenta de que tampoco la literatura inclinada hacia “la materia”

¹³ “Ya os he dicho, amigo —replicó el cura—, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna destos libros. Y si me fuera lícito agora y el auditorio lo requiriera, yo dijera cosas acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos, que quizá fueran de provecho y aun de gusto para algunos; pero yo espero que vendrá tiempo en que lo pueda comunicar con quien pueda remediallo, y en este entretanto creed, señor ventero, lo que os he dicho, y tomad vuestros libros y allá os avenid con sus verdades o mentiras, y buen provecho os hagan, y quiera Dios que no cojeéis del pie que cojea vuestro huésped don Quijote”. (OC I: DQ I, cap. XXXII, p. 346).

la satisfacía completamente, pues únicamente, como en casi todas sus afirmaciones teóricas, hay que recoger su opinión sobre *La Celestina*, cuando dice que es un libro divino si encubriera más lo humano. Esta afirmación sitúa perfectamente la cuestión literaria de la época. Por un lado, la vertiente idealista y por otro la materialista. Pero Cervantes, en dicho escrutinio, fuente reveladora de lo que para Cervantes debe ser la Literatura, además de lo dicho sobre *La Celestina*, quema la mayoría de novelas de caballerías, si bien alguna salva de la hoguera, siempre al considerar que la verosimilitud es lo que debe imperar en cualquier obra. Por esto, en *La Celestina*, a pesar de ser un libro que trate lo divino y lo humano, lo idealista del amor cortesano y lo materialista de la visión del mundo de Calixto y Celestina, Cervantes también critica que ese realismo descarnado en muchas ocasiones sea excesivamente humano. Este “encubrir lo humano” queda matizado hasta cierto punto pues, en aras de la tan ansiada verosimilitud en sus obras y en las que lee, Cervantes alaba, siempre a través del cura, el *Tirante*, ya que

“por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho”. (OC I: DQ. I, VI, pp. 83-84).

Esta afirmación es muy reveladora ya que, en un extremo nos encontramos con la realidad descarnada de *La Celestina* y por otro con la realidad verosímil del *Tirant*. Pues bien, en esta delgada línea que marca Cervantes entre la realidad poética y la verosimilitud de lo ideal pretenderá moverse nuestro autor. Además, ese deambular entre lo universal poético y lo particular histórico supone un hallazgo y una disquisición que enfrenta los dos tipos de literatura de las que venimos hablando. En dicho enfrentamiento, Cervantes asume la vertiente más apegada a la realidad, aunque no estamos convencidos de que ésta fuera su elección por gusto; pero ese mantener los pies en el suelo no le impide volar en

algunas de sus obras, pero siempre dentro de ese marco cerrado que marca la verosimilitud. Ejemplos claros de este volar en sus obras los tenemos en el mismo *Persiles*, o en el *Coloquio de los perros*.

Américo Castro advierte la influencia de Erasmo en esta literatura realista, cómica, de la que venimos hablando; dicha influencia se advierte en el *Lazarillo*, hecho que ha producido que se viertan largos ríos de tinta sobre esta cuestión, por lo que Cervantes, al manejar todos estos materiales (*Elogio de la locura*¹⁴, por ejemplo) sirvió de crítica e inspiración para su material novelable. Esto es así porque

“El mismo padre de los dioses y rey de los hombres, que con un ademán estremece a todo el Olimpo, tiene que dejar el triple rayo y deponer el rostro de titán, con el que cuando quiere aterroriza a todos los dioses, para encarnarse miserablemente en persona ajena, al modo de los cómicos, si quiere hacer niños, cosa que no es rara en él”.

Esta es una cita importantísima, pues supone la humanización de esa nueva forma de entender la literatura renacentista. Detrás de ese ademán que estremece el Olimpo se esconde una burla que hace que esa literatura heroica desemboque en una mueca picaresca. En esta nueva literatura que, como ya dijimos viene de la Edad Media, los dioses se hacen humanos, y los héroes humanos son zarandeados hasta convertirse en antihéroes, en pícaros al fin. A partir del Renacimiento los tratadistas y moralistas censuraban la literatura exclusivamente imaginativa en pos de una poética verdadera y ejemplar. Y esta nueva forma de hacer literatura, más verosímil, debía hacer referencia a lo ejemplar. A partir de aquí retoman la *Poética* de Aristóteles, que les sirve de base.

Pero volvamos a Cervantes y a sus ideas al respecto, pues otra cita pertinente en este sentido se produce cuando el Bachiller le dice a don Quijote y a Sancho que existen como personajes de novela y sobre cómo han sido retratados. El hecho de introducir una cuestión teórica de los preceptistas en una novela y a través de una charla entre sus personajes, como ya hiciera en varias ocasiones en

¹⁴ Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*. Espasa Calpe, Madrid, 1953, p. 31.

la Primera Parte, habla de la genialidad de nuestro autor. Son los personajes los que discuten y deciden sobre la cuestión, y no el autor. Cervantes coloca a don Quijote en el ámbito de lo poético y a Sancho en el ámbito histórico. Uno pertenece a lo ideal y otro a lo material.

Pero quizás sólo hasta aquí llegue la ya mencionada influencia de Erasmo en Cervantes. González de Amezúa estima en poco dicha influencia, pues

“¿qué analogías o afinidades, tras este prolijo examen, podemos señalar entre Cervantes y Erasmo? Una sola: su temperamento crítico, su propósito censorio, su carácter de fiscales de la sociedad en que cada uno de ellos vive, como fieles, sagaces e insobornables espectadores de ella, la comunidad en ambos de un espíritu lucianesco, consciente y deliberado en Erasmo, hijo de la devoción literaria que él siente por el gran satírico de Samosata [Luciano de Samosata], singularmente en su juventud, pero adivinado, intuido tan sólo por Cervantes, ya que, [...] no me parece probable que Cervantes llegara a leer a Luciano” (1982 I: p. 192).

En cualquier caso, admitiendo la postura de Amezúa, consideramos que no es poca la influencia del de Rotterdam sobre Cervantes pues, sin su temperamento crítico o sin su propósito “censorio”, probablemente la obra del alcalaíno sería diametralmente distinta¹⁵.

Dejando a un lado la cuestión polémica de Erasmo, volvamos al realismo cervantino. Ya hemos decidido que Cervantes, frente a la disquisición que se plantea en el Renacimiento entre la literatura idealista heroica y la materialista realista, toma partido por esta última¹⁶. Ahora debemos observar qué entiende Cervantes por realismo, aunque ya hemos hecho una breve reflexión al respecto. Nuestro autor rechaza el, vamos a llamarlo así, naturalismo descarnado de *La Celestina*; en ese caso, ¿de dónde procede el realismo cervantino? Entendemos que, como bien ya estudió Amezúa, de la propia experiencia. La azarosa vida de

¹⁵ Para un breve repaso sobre la cuestión se pueden ver los siguientes trabajos: Castro, Américo: *Erasmo en tiempos de Cervantes*, en *Hacia Cervantes*, pp 501-530; Bataillon, Marcel: *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950; Márquez Villanueva, Francisco, *Erasmo y Cervantes una vez más*, en Id., *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 59-77.

¹⁶ Para esta cuestión véanse de nuevo los trabajos de Castro (2002: 501 y ss.) y el de Riley, en Avals-Arce, J. B. y Riley, E. C. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Books, 1973. pp. 310-321.

nuestro autor le lleva por largos y sinuosos caminos, amargos en la mayoría de los casos.

Don Quijote le dice a Sancho que “el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho”, por lo que un escritor se convierte en tal únicamente cuando ha adquirido y acumulado experiencia, además de entender que la lectura aporta sabiduría; y Cervantes, autor que lee hasta los papeles que encuentra en el suelo tirados, no se queda atrás. El alcalaíno asimila perfectamente la teoría que abrirá camino a la futura novela contemporánea al comprender a las mil maravillas cuál es el realismo poético que debe poseer la novela. En palabras de Amezúa (1982 I: p. 332), “el espectáculo de la vida humana será siempre para el novelista su mejor e insustituible modelo, porque las pasiones de los dos reyes de la creación, el hombre y la mujer, han sido y serán eternas, y basta asomarse a un corazón humano para columbrar temas y argumentos novelísticos inagotables”. Más adelante veremos que en algunas ocasiones, esto no será del todo tan extremo, porque si esto fuera así, no podríamos enmarcar fácilmente *El coloquio de los perros*. Incluso, y valga la digresión, estas palabras de Amezúa recuerdan mucho al discurso de ingreso en la Academia de Benito Pérez Galdós en 1897, *La sociedad como materia novelable*, aspecto este que, como en otros muchos, el escritor canario es deudor de Cervantes.

Pero claro, no sólo de la realidad observable puede proceder la tan citada materia novelable. Cervantes no va a perecer en esa realidad humana en la que, para el escritor, cayeron el *Lazarillo* o el *Guzmán*, sino que propondrá un realismo moderado, con personajes igualmente humanos (rechazando las peores pasiones de estos, como sí ocurre en *La Celestina*) y que son hijos de su tiempo pero a la vez hijos de esa visión del mundo tan peculiarmente cervantina que se aleja tanto de ese mundo en ocasiones nauseabundo de los ya citados Lázaro y Guzmán, o de la grosería socarrona del *Buscón* de Quevedo.

Este realismo del que hablamos lo analizaremos en los próximos capítulos, pero nos parece pertinente hacer una breve alusión en este apartado sobre la distinción entre dos tipos de realismo, el de Cervantes y el que subyace en la novela picaresca. Precisamente éste es el título del magnífico artículo de Blanco Aguinaga sobre este asunto.

Además, y volviendo al vasto y excelente trabajo de Amezúa, Cervantes tampoco puede obviar otra de las fuentes importantes para la construcción de su novela realista: lo autobiográfico. Según el crítico (1982 I: p. 339), “Cervantes fue uno de los escritores más autobiográficos de aquellos siglos”; y no le falta razón, pues nuestro escritor ha dejado diseminada en su obra verdaderas referencias a su vida. Baste recordar, y sin detenernos más en este aspecto de sobra conocido, la *Comedia llamada Trato de Argel, hecha por Miguel de Cervantes qu’estuvo cautivo en él siete años*, o sus Prólogos, donde habla abiertamente de su vida, o breves alusiones en la *Historia del capitán cautivo*, o en el discurso de las armas y las letras o, por supuesto en el *Viaje del Parnaso* y su *Adjunta*, donde el autor se nos muestra confeso de esperanzas y fracasos. Para concluir este aspecto, baste decir que vida y obra caminan de la mano en nuestro autor, pues, y esto ya se corresponde con la pura especulación, basada en la lógica, eso sí, es probable que este caminar juntos responda a una cuestión de orgullo social y literario del que no gozó Cervantes y que siempre reclamó.

Después de analizar la disquisición entre novela idealista y realista y atender el realismo cervantino, pasaremos ahora a observar en qué punto nuestro autor entiende el concepto de verosimilitud y en qué medida afecta a su composición novelística.

Cervantes distingue, como dijimos más arriba, entre lo universal idealista frente a lo particular realista, pero tras hacer la distinción puede hacer llegar al límite esa frontera. Y el ejemplo más llamativo de ello quizás sea la dualidad Quijote-Sancho, pero los casos que podemos rastrear en su obra son muchos más. Así, podemos observar esta dualidad en el *Coloquio de los perros*, por ejemplo, donde Cipión y Berganza discuten sobre cómo se debe contar un relato, o Campuzano y Peralta sobre la realidad en la charla perruna. De hecho, la cuestión en la que mejor podemos fijarnos hasta qué punto Cervantes distingue y marca los límites entre una y otra es al darnos cuenta de que don Quijote se vuelve loco porque toma lo universal poético por particular histórico. Esta es la fuente de la locura de nuestro héroe. El Hidalgo confunde la historia con la poesía y ese error le lleva a salir en busca de esa poesía. Este error vuelve a aparecer en repetidas ocasiones en la obra de Cervantes, y recuerda mucho a las palabras que dice

Berganza (OC II: CP, p. 904): “consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas”. Esta afirmación de Berganza es harto reveladora, pues Berganza no llega a cometer el mismo error que don Quijote; el perro advierte perfectamente la distinción entre lo universal y lo particular, si bien resulta bastante irónico, y muy propio de Cervantes, por otra parte, que esta distinción la haga un perro.

A este punto, a la verosimilitud hay que traer necesariamente las referencias que hace Cervantes, a través del cura, como casi siempre, en el escrutinio. Y la primera referencia es una que ya hicimos más arriba, la cuestión de por qué se salva de la hoguera al *Tirante el Blanco*: dice el cura (OC I: DQ, I, cap. VI, p. 83) que en ella “comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen”. ¿De qué carecen el resto de novelas de caballerías? Lo que Cervantes alaba en este pasaje es el punto justo de verosimilitud en este *Tirante* puesto que, mientras en el resto de obras del género no ocurren ese dormir de los caballeros, ni ese hacer testamento, sí ocurre en la obra de Martorell.

Cervantes empieza así a marcar los límites de lo verosímil, pues nos dice que lo personajes y situaciones de la obra se hacen humanos. El héroe caballeresco se ha hecho plenamente humano simplemente por unos pequeños detalles como dormir o hacer testamento, pero esos “pequeños detalles de personajes y situaciones son a los que Cervantes les da tanta importancia; y en verdad la tiene. Ese humanizar personajes y situaciones le parecen a Cervantes la clave para marcar los límites de la verosimilitud, de lo que a él le parece la delgada línea que divide lo universal poético de lo particular histórico. Por eso, antes dice el cura (OC I: DQ I, VI, p. 80) del *Florimorte de Hircania* “pues a fe que ha de parar presto en el corral, a pesar de su extraño nacimiento y soñadas aventuras; que no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo”. Estas “soñadas aventuras” son las que tanto critica nuestro autor. Aún más revelador nos parece incluso el siguiente pasaje:

“Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo, que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera, que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil”. (OC I: DQ I, XLVII, p. 496)

Esta intervención del canónigo, analizada con lupa por la crítica, en verdad que es fundamental, pues supone una verdadera revelación de lo que Cervantes entiende por novela. Estas palabras son un ataque frontal contra la estructura y la invención de las novelas de caballerías en particular. Primero nos dice que los autores escriben sus libros con mentiras y, a partir de aquí ya no se preocupan si el resto de su obra está bien o mal construida en cuanto a situaciones y personajes se refiere. Pero cuando Cervantes dice que “tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible” es una afirmación, cuanto menos, ambigua. Con Riley (1972: p. 283), entendemos que lo que nuestro autor quiere decir es que

“*dudoso*, en ese fragmento, se opone a posible. La antítesis se agudiza hasta llegar a la paradoja momentos después, cuando Cervantes habla de ‘facilitar los imposibles’. El escritor no excluirá de su obra los sucesos extraordinarios: hará lo posible para que éstos resulten aceptables al lector. Para lograr esto debe establecerse una relación armónica entre el entendimiento del lector y los acontecimientos narrados”.

Lo aclara Riley (1982: p. 290) porque aduce que la crítica resta fuerza a este fragmento, pues, según dice, “ha sido debilitada por muchos editores, como Hartzenbusch y Schevill y Bonilla, se muestran partidarios de reemplazar la palabra *dudoso* de la primera frase por gustoso o deleitoso, de grafía parecida; otros, como Clemencín y Rodríguez Marín, interpretan erróneamente su significado, que creen ser el de verosímil”.

Ese partir de las mentiras supone en Cervantes la no imitación en el sentido aristotélico más restrictivo. Sigue diciendo que la mentira, la no imitación es mejor cuanto más verdadera parece y, que ese parecer haga más verosímil y entretenida la obra. “Admiración y alegría” deben ir de la mano, alegría que se entiende como aprovechamiento y enseñanza, ese enseñar deleitando de nuevo tan aristotélico. Y la afirmación clave en este punto, sobre “el que huyere de la verisimilitud y de la imitación”: no habrá buena novela el que no contemplase esta cuestión. El autor que dejase a un lado las ya citadas “soñadas aventuras” será digno de “ser desterrado de la república cristiana, como a gente inútil”. Más claro no puede ser Cervantes. En cualquier caso, Cervantes no parece que se preocupara mucho por la verosimilitud en otras ocasiones puesto que, como ya explicamos más arriba nos supondría un esfuerzo sobrehumano entender el *Persiles* o *El coloquio de los perros*. En este punto quizás debiéramos admitir que Cervantes no se preocupa en exceso por la verosimilitud, pero quizás sí rechaza la fantasía, lo no aceptable en la novela. Pero el disfrute de la novela por parte del lector, algo que tanto le preocupaba a nuestro escritor, no puede producirse si no existe la verosimilitud porque, como dice don Quijote (OC I: DQ II, LXII, p. 1034), “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della”. Volveremos a esta cuestión más adelante, cuando tratemos este aspecto en sus aproximaciones picarescas.

Volvamos a las palabras del canónigo de Toledo; la estructura de la novela ideal para Cervantes debe poseer “un cuerpo de fábula entero en todos sus miembros” (OC I: DQ I, XLVII, p. 496), es decir, la obra debe responder a una estructura clara y con unidad de acción, no deben añadir distintas acciones a la principal que hagan deformarse la acción principal. Sobre este aspecto hablaremos

más abajo, al tratar la unidad en la novelística cervantina. Valga como inciso que a este respecto Cervantes también fue muy criticado por sus novelas intercaladas en la acción del *Quijote*, algo que nuestro autor corrigió, al menos en parte, en la Segunda Parte y lo incorporó de forma magistral a la ficción. Cuando el autor de una de estas novelas añade otras acciones paralelas a la principal consigue, según Cervantes, crear un monstruo sin pies ni cabeza, deformado.

Sus ataques probablemente apunten directamente a la novela barroca con interpolaciones. Y en este caso, la novela barroca con interpolaciones podría ser, no sólo la de caballerías, sino también la picaresca de Mateo Alemán: su *Guzmán de Alfarache*. Es cierto que el canónigo se está refiriendo a las novelas de caballerías, y su alusión es evidente; pero no es menos cierto que la primera parte del *Guzmán* apareció en 1599, y Cervantes publicó su *Quijote* en 1605; admitamos incluso que apareció en alguna forma en 1604. A Cervantes le dio tiempo de leer y analizar la novela de Alemán, por lo que ya en el primer *Quijote* pudo haberle dejado un recado al escritor del *Guzmán*. Por último, debemos admitir que los dardos más certeros contra la novela de Alemán los lanza Cervantes en su *Coloquio*; pero por ahora dejaremos aquí esta polémica y la abordaremos con más detenimiento en los próximos capítulos¹⁷.

Volvamos, pues, al concepto de verosimilitud. Si existe en la obra cervantina un ejemplo claro en el que podamos ahondar en la idea que nuestro escritor entiende por verosimilitud, ése es el *Persiles*: en esta obra, Cervantes quiere y necesita racionalizarlo todo. La cita es larga pero merece la pena:

“Cuando una dama es vista descendiendo suavemente desde lo alto de una elevada torre hacia la tierra, Cervantes nos explica cómo sus vestidos han hecho las veces de una especie de paracaídas («campana y alas») y que ello es «cosa posible, sin ser milagro» (III, 14). Queda cuidadosamente señalado que cuando el grupo de peregrinos sale inesperadamente de una oscura cueva a un valle hermosísimo, no se trata de magia (III, 18). Cuando, de camino hacia Roma, encuentran un retrato de Auristela colgado de una árbol, y luego otro en la ciudad,

¹⁷ Sobre la polémica véase el excelente trabajo de Rey Hazas, Antonio: “El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes”, en Pedro M. Piñero (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, pp. 177-217.

también de estos hechos se dan explicaciones naturales (IV, 2, 6). Lo milagroso se resuelve en un anticlímax racionalista cuando la iglesia que iba a ser destruida por el fuego se mantiene intacta «no por milagro», sino porque las puertas son de hierro y en realidad no es muy grande (III, 11).”

Las palabras de Riley (1982: p. 291) nos llevan a pensar que lo que Cervantes buscaba no era el concepto de verosimilitud como hoy lo entendemos, sino que el alcalaíno lo entendía en oposición a lo fantástico, a lo maravilloso y a lo sobrenatural. Cualquiera podría decir que más sobrenatural que la conversación entre dos canes no existe, pero en las *Novelas Ejemplares* exploró nuevos caminos en muchas de estas ideas; de este capítulo hablaremos más adelante.

Volviendo a las palabras de Riley, entendemos que, a pesar de que Cervantes en su *Persiles* nos muestra unos acontecimientos fantásticos, el escritor en todo momento intenta racionalizarlos y convertirlos en hechos naturales; mejor dicho, en unos hechos con una explicación natural. En cualquier caso, lo que llama la atención en la novela de Cervantes no es lo fantástico, sino la manera de racionalizar los elementos maravillosos que va introduciendo.

Muchos de los más importantes críticos han abordado el tema de los elementos mágicos y maravillosos en sus estudios; y Riley no iba a ser menos. Pero con una salvedad: mientras que Castro o Amezúa lo hacen desde una perspectiva histórica, enmarcando el pensamiento de Cervantes en estos aspectos dentro de una época y de unas ideas y un saber plenamente renacentista, Riley nos dice que también debe abordarse a la luz de su teoría épica¹⁸. Para concluir con esta cuestión, diremos que brujería, hechicería, hombres lobo, adivinaciones astrológicas... que aparecen, sobre todo, en el *Persiles*, formaban parte de las creencias populares, algo que la preceptiva aristotélica permitía y que, incluso en las novelas de caballerías, casi era lugar común.

¹⁸ “Lo maravilloso era necesario en la épica; pero, puesto que las antiguas deidades paganas no podían proveer convenientemente de ello, debían suministrarlo las intervenciones sobrenaturales reconocidas por los cristianos: ángeles, demonios o seres dotados por Dios o por Satán de poderes extraordinarios, como santos, magos y hadas. Todo ello, por supuesto, debía ser manejado con prudencia, pero la aceptación en poesía de la nigromancia no implicaba necesariamente que el escritor creyese en ella. Aristóteles y las supremas autoridades literarias permitían que se incluyera en una obra aquello que, no siendo necesariamente verdadero, estaba de acuerdo con las creencias populares”. (1971: 295-296).

Pero dejemos a un lado el análisis de la verosimilitud cervantina y abordemos ahora otra de las cuestiones cruciales en la novelística de nuestro autor: la unidad que debe tener una obra. Para ello, debemos tener presente aquel pasaje citado más arriba del *Quijote* en el que el canónigo de Toledo explica cómo debe ser la novela de caballería ideal. De nuevo es Riley el que nos acerca el estudio más importante en este sentido. La preceptiva italiana se preguntaba cómo conseguir que un poema heroico agradase por igual por su variedad sin romper la ley natural de la unidad. Y en verdad que resulta un aspecto difícil de tratar; y el mejor ejemplo lo tenemos en Cervantes que, como en muchas otras ocasiones, se nos muestra ambiguo en este sentido. Lo relevante era lo que decía Aristóteles¹⁹, que suponía que los episodios adjuntos a la acción principal estuvieran íntimamente relacionados con ésta. Cervantes acepta, en principio, esta prerrogativa para la novela.

Prácticamente todos los preceptistas de la época aceptaban esta cuestión como tal (El Pinciano, Cascales, Tasso...), por lo que las palabras del canónigo (de Cervantes) en el *Quijote* no suponían ninguna idea original. Aunque es una cita que, en parte, hicimos más arriba, es pertinente traerla de nuevo a colación:

“el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá

¹⁹ “Con todo, la epopeya, en lo referente al aumento de la extensión, tiene algo muy característico, puesto que en la tragedia no es posible imitar muchas partes de la acción que tienen lugar simultáneamente, sino tan sólo la parte que los actores están representando en escena; sin embargo en la epopeya, al ser una narración, es posible presentar muchas partes de la acción que se desarrollan a un tiempo, por las cuales, si son afines, aumenta el volumen del poema. De modo que ésta tiene sus ventajas de cara a la grandiosidad del poema, recrear al oyente y enriquecer la narración con diversos episodios; mientras que la uniformidad, que enseguida cansa hasta la saciedad, hace que las tragedias fracasen”. Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2013. Cap. IV, p. 98.

un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores” (OC I: DQ I, XLVII, pp. 496-497).

Este fragmento es propio de parte de las obras de preceptiva de la época. La idea de que la historia debía ser, al mismo y tiempo, “una y varia” de El Pinciano es la clave para la práctica en la novela, si bien esta práctica era muy complicada llevarla a cabo. Y como ya anticipamos, debemos retomar esa cita en la que Cervantes nos advertía sobre las malas novelas de caballerías que no tenían “un cuerpo de fábula entero”. Riley (1982: 192) relaciona esta cuestión con la desproporción y la brevedad, algo que dice “reside en la estrecha asociación existente entre la unidad y la verosimilitud en la teoría clásica entonces vigente”. Los tratados de Poética y Retórica repetían las máximas clásicas de *brevitas* y *claritas*, y este aspecto preocupó, cómo no, a Cervantes. Por supuesto que estas máximas clásicas aparecen en el *Quijote* en varias ocasiones (pues era una práctica habitual de los libros de caballerías), pero para nuestro estudio nos conviene más aludir al *Coloquio*, pues es aquí donde mayormente muestra Cervantes su disconformidad con la desproporción en la *amplificatio*, principalmente en boca de Cipión. Como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, y sin perder de vista el estudio de Riley, la respuesta de nuestro escritor ante esta cuestión resulta poco convincente. Casi todos los críticos coinciden en admitir la unidad que existe en el *Quijote*, incluso en el de 1605. Pero desde el comienzo de la Segunda Parte Cervantes se anticipa a la crítica y, como siempre, en boca de sus personajes critica las novelas intercaladas de la primera parte. En esta Segunda Parte la preceptiva se hace más patente y más consistente. En el capítulo XXVIII de la primera parte justifica la variedad por el placer que esta produce, argumento convincente pero contradictorio.

Pero ahora llegamos a otro punto que afecta profundamente a la teoría novelística del alcaíno. Estamos hablando de la distinción entre episodio y digresión. Como decíamos anteriormente, en el capítulo III de la Segunda Parte se critica la inclusión del *Curioso impertinente* por digresión. Más adelante, en el

capítulo XLIV, la novelita del *Capitán cautivo* también es considerada una digresión. Pero el resto de historias intercaladas encuentran su justificación:

“Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse” (OC I: DQ II, XLIV, p. 886).

Cervantes se justifica en este pasaje en dos sentidos. En el primero, nos dice que resulta un trabajo insoportable el mantener la narración del mismo personaje durante tantas y tantas páginas. Por lo tanto, en este sentido Cervantes aboga por la variedad de las historias, a pesar del inconveniente de salirse de la acción principal que les ocurren a los protagonistas. En cierto sentido (muy limitado, que quede claro), defiende este aspecto de las novelas de caballerías. Por otra parte, en este fragmento se justifica también la aparición del resto de novelas, pues son episodios sucedidos *desde* la acción principal, desde el protagonista de la historia. Esta doble justificación en la que Cervantes pide perdón por las digresiones intercaladas en la Primera arte no hace sino redundar en la ambigüedad de nuestro autor en otro aspecto más de su teoría novelística. Tampoco debemos ser especialmente severos en este sentido, pues para cualquier autor suponía una complicación enorme el conciliar las proporciones exactas de unidad y variedad de las que hablamos más arriba.

Así, en el mismo capítulo XLIV nos dice Cervantes (DQ II, XLIV, p. 887) cómo deben ser los episodios:

“Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”.

Con esta declaración, Cervantes pide clemencia y pide que se le alabe por lo que no escribe, más que por lo que cuenta. El episodio, por tanto, debe nacer de la acción y de la narración principal, no pueden ser ni interpolaciones ni digresiones, a la manera, por supuesto, de las novelas de caballerías, pero tampoco a la manera de la novela barroca con interpolaciones de Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*.

Admitimos que es más que posible que, con esta afirmación, Cervantes aún no esté pensando en Alemán, pero sí se está gestando la mordaz crítica cervantina hacia la novela picaresca, al menos a uno de sus aspectos más destacados, sobre todo en el *Guzmán*. Pero ¿qué mayor digresión que la carta de Lázaro a Vuestra Merced contando su vida desde el comienzo, cuando sólo le preguntan sobre el caso, sobre su consentimiento a las infidelidades de su mujer con el Arcipreste de San Salvador? En cualquier caso, esto son sólo especulaciones.

Volviendo a la última cita, creemos, con Riley, que donde mejor experimentó Cervantes este aspecto, además del *Quijote*, fue en el *Persiles*, y dicho experimento no resultó del todo satisfactorio. La obra resulta una mezcla confusa de acontecimientos y se superponen unas a otras, al contrario de la unidad que alcanzó en el *Quijote*, en la que se contuvo y abstuvo de introducir historias alejadas de la narración principal. En palabras de Riley (1982: p. 202), “la verdad universal, que es propia de la novela lo mismo que lo es de la poesía, no debe quedar oscurecida por los pormenores”. Y es que, en el capítulo XXVIII de la primera parte del *Quijote*, hace referencia Cervantes a las historias encadenadas

de Cardenio y Dorotea, y llama “verdaderos” a los cuentos y episodios del libro. Hay varios ejemplos más que confirman esta línea.

Pero el ejemplo que quizás mejor convenga a este estudio sea el que aparece en el *Coloquio de los perros* cuando, en uno de los diálogos entre los perros de Mahudes Cipión recuerda a Berganza (OC II: CP, p. 918) que no debe divagar:

“CIPIÓN: Y por tu vida que calles ya, y sigas tu historia.
BERGANZA: ¿Cómo la tengo que seguir, si callo?
CIPIÓN: Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas”.

Quizás la única conclusión a la que llega Cervantes, tras tanta ambigüedad y equívoco, es a definir lo que es episodio. Así, conforme con Riley (1982: p. 207),

“puede separarse de la acción principal en tanto que es algo completo en sí mismo, pero, al mismo tiempo, debe surgir de una manera natural y convincente de la acción principal y no debe ser desproporcionadamente largo (cosa que ocurría con *El curioso impertinente* y con la historia del Cautivo)”.

Lo cierto es que Cervantes hace girar su molde novelístico en torno a la clave de su obra: la verosimilitud. Y la unidad no va a ser menos; también se inscribe dentro ésta. Unidad y variedad se revuelven contra nuestro autor con fuerza y, las opiniones y citas contradictorias que nos muestra el alcalaíno difuminadas a lo largo de su obra no son sino la perfecta muestra de que a él también le supuso un esfuerzo incomfortable conjugar ambos extremos. Como bien sentencia Riley en este sentido (1982: p. 213), “las ideas expresadas en su obra maestra acerca de la unidad de la novela se basan en las ideas corrientes entonces acerca de la unidad de la épica”. No ocurre lo mismo si atendemos, como hicimos más arriba, a *El coloquio de los perros*, pseudotratado de la unidad de la novela.

A modo de conclusión, cabe observar la enorme capacidad cervantina por la crítica literaria y, lo que más nos interesa, su puesta en práctica en sus novelas. Es evidente que nuestro autor reflexionó profundamente sobre todos los aspectos poéticos de la nueva poética histórica que estaba empezando a desarrollarse a

partir de unas narraciones que, si bien suponían una enorme atracción para el complutense, de igual manera le invitaban a adaptarlas a la preceptiva clásica neoaristotélica. Si para ello, como dice Riley, incurrió en alguna que otra contradicción no hace sino advertir su hercúleo esfuerzo por construir una nueva forma de género literario que trascendiera lo que hasta el momento se le había presentado.

Lo más relevante es que, aunque de forma diseminada, como dijimos más arriba, Cervantes poco a poco fue construyendo una teoría literaria con unos principios sólidos en cuestiones morfológicas de la novela tan básicas, así nos lo parecen hoy, como la verosimilitud, la unidad de la composición, el punto de vista... Características de la novela moderna todas, hacen de sus composiciones verdaderos estudios de poética novelística, y así se sabe él mismo cuando dice que es el primero que ha novelado en lengua castellana, superando las *novella* italianas, a pesar de que temas y motivos sean tomados de allí, tanto como de la picaresca, de la morisca, de la bizantina o de la pastoril. En el siguiente capítulo de nuestro estudio abordaremos esta cuestión.

Pero su intención y el orgullo que muestra como pionero de la novela española van más allá, pues siempre suponen la trascendencia de esos modelos en pos de una nueva construcción que supere a todas ellas, más allá de la polémica por sus preferencias por una novela de corte más idealista o en mayor medida materialista. Por todo ello, en el momento en el que las primeras manifestaciones de la novela picaresca caen en sus manos debieron suponer un nuevo reto al ingenio de nuestro autor, ya que más allá de los rasgos que pudiera aceptar o rechazar de estas obras debió despertar enorme interés en nuestro autor por ser formas narrativas susceptibles de mejora, tal y como lo eran la morisca o la de caballerías, evidentemente por diversos motivos. Algunos rasgos de estas nuevas novelas los rechazará, pero muchos otros quedarán grabados en su forma de entender y practicar la novela. Nada será igual para nuestro autor tras la aparición de la novela picaresca.

2. Cervantes y los géneros novelísticos

Mucho se ha dicho sobre las lecturas de Cervantes, pero a lo largo de este capítulo abordaremos la postura de Cervantes ante los géneros y, más concretamente, la ideología de nuestro autor en torno a las posibilidades que le abrían a la hora de novelar, no sólo los ya considerados por él “clásicos”, sino también las nuevas manifestaciones literarias que se le presentaron a nuestro autor.

En estos terrenos nos moveremos con el objetivo de llegar finalmente a la novela picaresca y alcanzar el objetivo de comprobar, y así lo pretendemos, cómo Cervantes abordó y asumió los distintos géneros novelísticos que se le presentaron; el material con el que nuestro autor trabaja y, en último término, observar que la actitud cervantina ante los géneros literarios fue, salvo alguna excepción, la de trascenderlos y dotarlos de, a su entender, mayor rigor y perfección formal. Pretendemos mostrar que la actitud cervantina ante cualquier manifestación literaria es la de amoldarla a sus propósitos, siempre literarios, siempre alejados de cualquier otro fin (como podemos apreciar un fin social en la novela picaresca) o, permítasenos, el moral, ya que para nuestro autor la estética y la ética son inseparables y deben suponer el fin último de la creación artística.

El material que Cervantes se encontró a finales del siglo XVI y principios del XVII era amplio y variado teniendo en cuenta el nulo desarrollo que experimenta el género durante los siglos anteriores. Primero haremos una clasificación de los materiales que maneja Cervantes para posteriormente ir analizando uno por uno, si bien no seguiremos un orden aparentemente aleatorio para poder favorecer la disposición de materiales de este estudio.

Comenzaremos por el género de mayor éxito y favor del público, aquel al que probablemente Cervantes prestó mayor atención y sobre el que más se ha discutido: las novelas de caballerías. Sin duda el alcalaíno mostró apego y admiración sobre dicho género; una relación de amor-odio (del que ya hablamos más arriba) que llevó a Cervantes a diversas actitudes, contradictorias algunas de

ellas. Es evidente la admiración y el apego de nuestro escritor hacia el género, fundamentalmente al comprobar el dominio y la inmensidad de referencias a obras que pertenecen a este género en el *Quijote*. Simplemente este hecho nos hace pensar en el gusto, al menos el entretenimiento, de Cervantes en la lectura de las obras del género. No hace falta hacer mayores referencias a este hecho, tanto la primera parte como la segunda del *Quijote* están plagadas de ellas. Por otro lado, afortunadamente para Cervantes no fue suficiente con la mera lectura de estas obras, sino que fue más allá y comenzó, no sólo su labor de crítico, sino también su labor de novelista. Si se permite el inciso, éste fue el gran acierto del alcalaíno, legar una verdadera labor de crítico literario a través de la ficción, hecho absolutamente novedoso.

Por el contrario, Cervantes repudió las novelas del género, veremos que no todas, por exceso de fantasía, por ser poco verosímiles y por ser dañinas y perjudiciales para el entendimiento del lector, como estudiamos en el capítulo anterior de nuestro trabajo. Una de las claves de este análisis se encuentra en la ya tan citada verosimilitud. En el pacto tácito que el lector hace con el autor, admitiendo entrar en el juego de la obra, es decir, aceptar como verosímil lo que en ella se encuentre, Cervantes entiende que el autor de las novelas de caballerías falta a ese acuerdo, rompe unilateralmente ese contrato implícito con el lector al abusar del buen entendimiento de dicho lector (ideal, se entiende). Y abusa de ese buen entendimiento al narrar historias absolutamente inverosímiles, caballeros y damas idealizados, rozando la abstracción, y situaciones que no se entienden en el contexto de la obra.

Evidentemente Cervantes no desechó todas las novelas del género, pues nos encontramos con que alaba sin ningún reparo algunos ejemplares, sobre todo el *Tirant* o el *Amadís*, precisamente porque contiene lo que las demás obran ni se aproximan a poseer: verosimilitud. En este punto, y atendiendo a las palabras de Martín de Riquer en uno de sus excelentes ensayos sobre nuestro autor, don Quijote no se volvió loco ni se le secó el cerebro de tanto leer, sino que se volvió

loco por tomar como históricos unos hechos ficticios, que ni pertenecen ni tienen la posibilidad de formar parte de la realidad²⁰.

Por todo lo expuesto y muchas razones más que no podemos ni debemos atender en el presente trabajo, nos permitimos la licencia de imaginarnos una suerte de lector atento (Cervantes) disfrutando por un lado de la lectura de una novela de caballerías (*Las seglas de Esplandián*, por ejemplo) deteniéndose a cada paso, levantándose de su butaca de lectura y bramando contra su autor y contra los disparates que su obra contiene.

Hay un aspecto que, a pesar de ser pura especulación, ha merecido nuestra atención, algo en lo que ya reparó Amezúa y que corresponde a la atracción que las novelas de caballerías ejercían sobre Cervantes. Según el insigne crítico (1982, I, p. 401), y amparándose en el pasaje del capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*, el Canónigo toledano

“sosia y encarnación literaria del mismo Cervantes, que es quien realmente y opina disfrazado con los talaros vestidos del eclesiástico, donde, tras el concienzudo análisis que dedica a los libros de caballerías, sentando las reglas y preceptos que debían de presidirlos, hace la peregrina confesión de haber intentado él, el Canónigo, la composición de uno de ellos”.

Ciertamente Amezúa dice que nuestro autor sintió la tentación de escribir una novela de caballerías, que probablemente tuviera escritas “más de cien hojas”, como dice el Canónigo, y que, según la misma cita, consultó a hombres doctos e ignorantes por igual sobre lo escrito y estos le habrían dado su beneplácito para continuar. El crítico arguye que el gran valor autobiográfico de los escritos de Cervantes y la más que probable máscara con la que se disfrazaba Cervantes en sus personajes, fundamentalmente el Canónigo, sus conjeturas son más que aceptables. Este hecho que acabamos de reseñar viene a colación porque más adelante, cuando mencionemos la novela picaresca, nos encontraremos con un

²⁰ De Riquer, Martín: *Para leer a Cervantes*. El Acantilado, Barcelona, 2003. Dice que don Quijote llega a conclusiones falsas que le llevan a la locura, como que “todo cuanto había leído en aquellos fabulosos y disparatados libros de caballerías era verdad histórica y fiel narración de hechos que en realidad ocurrieron y de hazañas que llevaron a término auténticos caballeros en tiempo antiguo” (p. 120).

procedimiento parecido. Como vemos, y a pesar de que los libros de caballerías ya habían sido vilipendiados por multitud de autores²¹, Cervantes se adentra en el género para parodiarlo, señalando sus más notables vicios, y acercarse así a una forma de novelar más cercana al *Tirant* o al *Amadís*.

Para hablar de la novela pastoril, nos serviremos de dos citas a dos obras de Cervantes que son absolutamente significativas en cuanto a la actitud de nuestro genio ante el género. La primera corresponde al *Quijote*, en la que, en el capítulo XXVII de la Primera Parte (OC I: DQ, I, p. 283), dice el protagonista que “porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces extremadas, más son encarecimiento de poetas que verdades”. La segunda corresponde al *Coloquio de los perros* (OC II: CP, p. 904), donde se dice, refiriéndose a Berganza: “Entre otras cosas consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas”.

En este punto merece la pena hacer dos reflexiones: la primera es: si atendemos al juicio de sus personajes, ¿qué hacemos con su *Galatea*? Cervantes no la repudió y se pasó toda su vida, hasta antes de morir, prometiendo su segunda parte. Por ello podemos llegar a dos conclusiones quizás complementarias. La primera es que Cervantes sí se sintió orgulloso de su *Galatea* (como sostienen varios críticos, incluido Amezúa²²), y esos juicios no son sino un acomodo a las circunstancias y exigencias de la obra en cuestión, el *Quijote* en un caso y el *Coloquio* en el otro. La segunda conclusión es que Cervantes, a pesar de no

²¹ Dice Castro (2002: 46-47) que “el concepto del libro de caballerías, como epopeya en prosa, «es vulgarísimo en nuestros preceptistas del siglo XVI», que consideraban a Heliodoro y al autor del *Amadís* como poetas épicos”. Y más adelante, “Amplía Bonilla lo hecho por Menéndez Pelayo, añadiendo algún otro dato de la *Filosofía antigua poética* del Pinciano y de León Hebreo. En resumen: no considera originales las ideas estéticas de Cervantes, pero sí la insistencia sobre algunos puntos: imitación de la Naturaleza, verosimilitud, poesía como suma y compendio de todas las ciencias”.

²² Sostiene el crítico (1982: pp. 285-286) que “el orgullo, como todas las pasiones naturales del hombre, necesita para manifestarse su momento propicio, su oportuna sazón. Ni el mozo, que apenas salido de su juventud, compone la olvidada *Galatea*, ni el poeta de unas pocas composiciones encomiásticas de las obras de sus amigos, ni el novelista inédito y desconocido aún, pueden sentir todavía orgullo. El orgullo literario nace a raíz de las obras publicadas, cuando la imprenta se convierte en pregonero y divulgador de sus propios méritos”. Tan orgulloso se sintió nuestro autor de su obra y de su *Galatea* en particular que hasta el Prólogo al *Persiles*, redactado días antes de morir, no se cansó de prometer su segunda parte.

renegar de *La Galatea*, experimentó una importante evolución en sus gustos, intereses y conclusiones poéticas que le llevaron a dejar de lado ese tipo de género, mucho más interesado ya en otro tipo de literatura mucho más cercana a la realidad, donde los pastores fueran más humanos, y ello a pesar de que su obra póstuma, el *Persiles*, era mucho más cercana a este tipo de narraciones idealistas. De hecho, creemos que el complutense se imaginó pasar a la gran historia de la literatura no con el *Quijote* sino con el *Persiles*.

Por fin, y dejando a un lado el problema de *La Galatea*, nos centramos en las dos citas. Ambas demuestran que Cervantes se centró en sus novelas en abordar la realidad, y esos pastores tan refinados, enamorados y cultos no tenían cabida en sus obras. Berganza y don Quijote, por distintos motivos, se dan cuenta de que esos pastores que se describen en las obras del género “más son encarecimiento de poetas que verdades”. Y esto es lo que le interesa a Cervantes: la verdad.

Para cerrar este aspecto, Américo Castro (2002: p. 60), nos dice que

“mas su genio era prismático, y hacía que esa verdad inteligible se tornara en verdad sensible [...]. La única y esencial diferencia en el caso de lo pastoril es que el conflicto entre ambas verdades [inteligible y sensible] no se resuelve en maravillosa armonía como en el *Quijote*; pero por la conciencia de Cervantes, al pensar en *La Galatea*, ambulaban los fragmentos del artístico problema”.

Continuamos por otro de los géneros que atrajo a Cervantes con mucha fuerza, si bien, por diversos motivos, algunos de ellos ya abordados indirectamente en este estudio más arriba, no supuso para nuestro autor ni el éxito, ni la fama, ni el favor de la crítica que con el resto de escritos. Nos estamos refiriendo a la novela bizantina, la novela de aventuras que Cervantes ensayó en su *Persiles*. Para acercarnos a este tema recurrimos de nuevo al imponente estudio de Amezúa. Cervantes contaba con dos antecedentes de la antigüedad: *Historia de los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, y la *Historia de los leales amantes Theágenes Cariclea* de Heliodoro. Además contaba con dos ejemplos más recientes: *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez de

Reinoso (Venecia, 1552) y la *Selva de aventuras*, de Hierónimo de Contreras (Barcelona, 1565). Nos encontramos ante un género, en palabras de Amezúa (1982, I, p. 406), “con su geografía desatinada y sus personajes desatinados, que rayan en la pura abstracción, con sus fantasías sin cuento e inverosimilitudes increíbles”. Lo cierto es que de todos estos modelos, y por motivos que no cabrían en el presente estudio abordar, Cervantes se inclina por el de Heliodoro, algo que no supone una sorpresa, pues el griego es el modelo a imitar durante los siglos de Oro, ya que el amor a la aventura, a lo desconocido, a lo maravilloso, cierto idealismo que se atisba en su obra, sobre todo el hincapié que hace en los más nobles sentimientos y virtudes del hombre... son los valores preponderantes en esta época. Independientemente de los modelos, antiguos o modernos de Cervantes, el hecho es que, como hizo con las novelas de caballerías, lo mismo hará con la bizantina: hacer una verdadera labor crítica del género a través de la ficción y adaptarlo a los nuevos tiempos y a ese filtro cervantino de la verosimilitud, la estructura orgánica del relato y trascender así la forma de entender el género.

Avanzamos ahora por el género sentimental y diremos que, a pesar del gran éxito del que aún gozaba este tipo de novela²³, no cuadraba realmente con el espíritu y con la filosofía cervantina. Lo cierto es que el principal pilar del género seguía siendo la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, y es que aún en el siglo XVI seguía siendo un auténtico *best seller* con sus más de veinticinco ediciones sin contar las francesas, inglesas o catalanas. Pero ni el estilo ampuloso y en ocasiones excesivamente retórico, ni el tono lacrimoso ni la atmósfera triste que se respiraba en sus obras se acomodaba mucho con la visión que Cervantes tenía de la vida y de la literatura. Sí podemos admitir y observar la influencia del género en pasajes y episodios dentro de algunas obras del alcalaíno, como en *La*

²³ “Resulta difícil al lector moderno explicar el gran éxito que tuvo la novela sentimental en la sociedad cortesana del siglo XVI. (...) *Cárcel de amor* tuvo más de una treintena de ediciones entre 1492-1551, con traducciones a otros idiomas. (...) La pervivencia de la novela sentimental no termina con la mitad del siglo; sus consecuencias literarias se prolongan, dejando innegables huellas en la novela de caballerías, así como en otras obras, cuya huella más fehaciente es la presencia de estas narraciones en el Quijote, como las historias de Marcela y Crisóstomo o Cardenio y Luscinda.”. Menéndez Peláez, Jesús, en *Orígenes de la novela*. “Estudios”, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2007, pp. 257-258.

Galatea o en las *Novelas ejemplares*, pero es evidente que Cervantes no sintió gran afinidad con la novela sentimental. Quizás alguna idea inverosímil sobre lances amorosos en el *Quijote* o en *Las dos doncellas*²⁴.

Otra breve referencia merece la novela morisca, de la que Cervantes tomó nota desde la anónima *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, incluida en la *Diana*, de Jorge de Montemayor. Cervantes toca el género, si es que lo podemos catalogar como tal, y lo intercala en el *Quijote*, con la historia del *Capitán cautivo*. Podemos afirmar que ni el género sentimental ni el morisco suponen para Cervantes importantes quebraderos de cabeza en el más puro sentido crítico. Quizás porque son dos géneros cerrados, sin posibilidad de desarrollo, quizás por los temas, o por todo junto. En cualquier caso, ninguno de estos dos géneros fue tan interesante para nuestro autor, pues simplemente leyó, probó y lo abandonó. Sí es interesante reflexionar sobre la cuestión de la unidad de la obra, pues al estar inserta dentro del *Quijote* nuestro autor debió incluirla como apósito a la misma, hecho del que renegaría en la Segunda Parte y que nos hace pensar en que varias de las historias anejas al *Quijote* de 1605 debieron ser novelas cortas al modo de las *Ejemplares*. Creemos que al aparecer el *Guzmán* y observar en él la desarticulación de la narración principal en aras de otras historias que nada tenían que ver con la principal decidió nuestro autor prescindir de ellas y publicarlas por separado en el volumen de 1613²⁵.

No ocurre lo mismo con una obra coetánea a la *Cárcel de amor*, y que sí influyó decisivamente, y por diversos motivos, en la novela cervantina: *La Celestina*. Ya hicimos referencia a ella más arriba y por motivos parecidos a los que expondremos a continuación. De hecho, volvemos a traer aquí la cita (la

²⁴ Dice Rodríguez Luis (1980 I: p. 144) que “esta aceptación inmediata [se está refiriendo a *Las dos doncellas*], con su atormentado deseo de morir, y la condición de que no se le acerque el otro so pena de que se atravesará el pecho con la espada, definen la naturaleza sentimental de la novela, apartándola, al parecer definitivamente, de caminos picarescos y realistas. No es de extrañar que Ortega la haya puesto de ejemplo de Novela idealista o idealizante” en *Meditaciones del Quijote* (Madrid, 1957).”

²⁵ Dice Rey Hazas (2002: p. 202), comentando que Cervantes rechazó las digresiones del *Quijote*, que si no agradó a Cervantes en 1605, menos le podía agradar en 1615, cuando él mismo se autocensuró por haber insertado en su Ingenioso hidalgo novelas ajenas al hilo medular de la historia, y decidió no insertar ninguna y reducirse a desarrollar episodios que lo parecieran, en los que siempre, de una u otra manera, participaran don Quijote y Sancho. En ese mismo momento, se inclinó por publicar las novelas cortas solas, y así nació el volumen de las *Ejemplares*.”

única) que aparece en toda la producción cervantina (OC I: DQ, PREL, p. 33): “Libro, en mi opinión divi-, si encubriera más lo human-”.

Nos parece, además, pertinente traer en este punto otro juicio importante dentro del mismo escrutinio que hace Cervantes (OC I: DQ I, VI, p. 83) (el Cura) sobre el *Tirant*: “Comen los caballos y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, etc.”. Gracias a estas dos referencias (y alguna más que no es necesario traer a colación) queda más que patente la diferente disposición y gustos de Cervantes ante los géneros. Como ya dijimos más arriba, nuestro autor busca un punto de equilibrio (excesivamente difícil de alcanzar) entre ese realismo del *Tirant* y el descarnado excesivamente “humano” de *La Celestina*. Esta última debió influir mucho en Cervantes, tanto en su estilo como en los temas.

Vestigios de todo ello los encontramos claramente en el *Quijote*, por supuesto, pero también en el *Casamiento y Coloquio*, en *Rinconete*, en *El celoso extremeño*... Ya lo advirtió el maestro Menéndez Pelayo (III: p. CLVIII) en sus *Orígenes de la novela*, donde dice que

“en las novelas auténticas de Cervantes, y más todavía en sus entremeses, hay tantos vestigios del libro que él llamaba *divino*, que, sin recelo de contradicción [...] esta influencia está a la vista de cualquier persona medianamente versada en nuestras letras”.

Además, y volviendo a la lucha entre los dos tipos de realismo que encontramos entre *La Celestina* y el *Tirant*, podremos enmarcar el género que nos ocupa en este trabajo: el picaresco. Cervantes rechazaba en cierto sentido ese realismo fuertemente descarnado, naturalista si se nos permite el anacronismo, de *La Celestina*. Y es que probablemente su visión positiva y alegre de la vida hacía que no se permitiera el lujo de ese “naturalismo”. Frente a la oscuridad de Calisto, la luz de sus Rinconetes y sus Gitanillas; frente a la muerte de Celestina, la alegría de vivir de Rincón y Cortado. Pero, a pesar de las diferencias que separan sus obras de *La Celestina*, mejor dicho, de algunos aspectos de la obra de Fernando de

Rojas, debemos coincidir con Amezúa en su valoración y aceptar la enorme influencia de esta obra sobre la novelística cervantina.

A modo de conclusión, y a pesar de que la cita es larga, volvemos a traer aquí a Castro (2002: 58), quien dice:

“La preceptiva enseñó a Cervantes a definir claramente el área del arte universal o idealista frente a la del particular o naturalista. Y una vez delimitado el perímetro, se complace en abrirle brechas y hacer ver lo imposible de tal limitación. Donde más notoriamente se practica tal forma de agresión entre esos dos mundos es en el *Quijote*, y ha mucho que vienen haciéndose fáciles observaciones acerca de ello. Lo que no se ha notado es que fuera del *Quijote* también se encuentran muestras de la misma técnica; intentos, si se quiere, estéticamente fallidos, pero de alta importancia como reveladores de la vida que en el espíritu del autor ostenta una manera de contraposición artística que sólo en su obra magna llegó a su pleno desarrollo”.

La cita resume a la perfección lo que venimos diciendo. Cervantes ensaya, unas veces felizmente, otras no tan certero, con todos los materiales novelísticos que tenía a su alcance para tirar de sus pies, zarandearlos y darlos la vuelta una y otra vez, exprimiéndolos al límite y descubriendo sus virtudes y sus vergüenzas hasta desnudarlos del todo para reconstruirlos y dignificarlos y, al fin, trascenderlos.

En cualquier caso, y atendiendo a las siempre sabias palabras de Riley²⁶, Cervantes debió saber distinguir, sin saberlo, entre el género idealista y el género realista, entre la novela idealista y la novela realista, entre *novel* y *romance*.

Como nos muestra Chevalier (1976), hacia finales del siglo XVI y los comienzos del XVII la prosa idealista estaba lejos de extinguirse y dejar de leerse. Los libros caballerescos de la época, sin ir muy lejos, se seguirían leyendo hasta entrado el XVII, si bien de forma intermitente. Y, para poder contextualizar correctamente, no debemos olvidar que el Barroco supone la mezcla de géneros, como podemos comprobar en la comedia nueva; así ocurrirá también en la nueva

²⁶ Riley, E. C.: *Introducción al Quijote*. Crítica, Madrid, 2000. Dice que “también hubo el caso excepcional de Cervantes. Éste no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos «novela» y *romance*, aunque desconociera esta terminología moderna”, (p. 21).

novela, que irá alternando entre lo idealista y lo realista, mezclándose en algunas ocasiones.

Decíamos más arriba que Cervantes debió conocer, reconocer o al menos intuir la diferencia entre ambos tipos de prosa, a pesar de la confusión que existía al respecto en la época²⁷. Este hecho se hace patente desde el momento en el que Cervantes publica en 1613 su volumen de las *Ejemplares*, con el que nos muestra dos maneras de novelar: una idealista y otra realista, dependientes ambas de dos tendencias bien distintas, como fueron las *novellas* a la manera italiana²⁸ y una tradición propia, española, procedente de composiciones influyentes en Cervantes, como son *La Celestina* o el propio *Lazarillo*, sin olvidar otro tipo de obras que no vienen ahora al caso. Ésta no es una distinción original, pues ya la advirtió Ortega (1957: pp. 144-145) o el propio Rodríguez Luis, del que hablaremos más adelante.

Aunque la crítica ha acabado aceptando en cierto modo este tipo de clasificaciones, es cierto que el hecho que más ha preocupado ha sido la discusión sobre las aparentes incompatibilidades entre dos maneras de novelar recogidas bajo la misma pluma. De ahí que la misma crítica se volcara en intentar averiguar las fechas de composición de las distintas novelas, tanto del *Quijote* como de las *Ejemplares*, para poder así explicar si nuestro autor prefirió la narración realista o la idealista o, simplemente, si podíamos de esta forma entender la novelística cervantina desde el realismo o desde el idealismo. Evidentemente estas disquisiciones interpretamos que estaban abocadas al fracaso, puesto que, en palabras de Riley (2002), “la primera y la última obra publicadas por Cervantes son romances idealistas, y que las teorías han de basarse, en la mayoría de las obras, en las fechas de su composición, datos sobre los que las opiniones difieren, y que son, por lo tanto, dudosos”. Cervantes, al fin, fue capaz de alternar ambas

²⁷ “La teoría literaria de la época se fijó tan poco en las obras de ficción en prosa que no nos sorprende el hecho de que en esa área de la literatura prevaleciera un sentido tan poco preparado para la distinción de géneros. Esto se aprecia de inmediato en la vaga y confusa terminología que se aplicaba a la mayoría de las categorías de las obras de ficción. No había entonces en castellano ningún término que definiera las extensas obras de ficción escritas en prosa. «Libro» o «historia» se empleaban para significar lo que ahora llamamos «novela» (o *romance*). La palabra «novela» (del italiano *novella*) con el significado de «relato breve». Sin embargo, ello podría ser un claro indicio de una creciente discriminación en ese campo. A partir de principios del siglo XVII surgirían otros indicios similares. Las novelas picarescas se relacionaron entre sí ya desde un inicio”, (2000: p. 21).

²⁸ Que por supuesto conoció Cervantes en su estancia en Italia.

formas de novelar hasta el final²⁹. Por todo ello estamos plenamente de acuerdo con Riley y Forcione.

Esta cuestión de género nos lleva a comprobar que Cervantes cultivó todos los géneros que tuvo a mano, el *romance* y la novela, armonizándolos y creando la nueva novela moderna. Sostiene Riley (2002: p. 30) que el género favorito de Cervantes era el relato corto, puesto que *La Galatea* y el *Persiles* son acumulaciones de diversas historias, y que cada parte del *Quijote* “contiene media docena de ‘episodios externos’ que pueden ser considerados como historias independientes”. Admitiendo que esta afirmación sea acertada, desde esta perspectiva entendemos que la experimentación y la crítica literaria eran el punto de apoyo de la novelística cervantina, y de ahí ese gusto por el relato corto. Tenemos ejemplos clarísimos que lo confirman, pues qué es sino la recopilación de las *Ejemplares*, en la que nos encontramos experimentos tan brillantes como curiosos; véase el *Coloquio*, *La Gitanilla*, *Rinconete* o *La ilustre fregona*. Estas novelas cortas suponen un campo abonado en el que el alcalaíno se maneja con una maestría inusitada y juega con los géneros, los transforma, los mezcla y los voltea en pos de una perfección estética con la que, evidentemente, nos sorprendió. Lo cierto es que la forma en que Cervantes moldea los géneros literarios de su momento supone un paso de gigante para la construcción de la novela.

A partir de aquí nos proponemos observar la irrupción de la novela picaresca y cómo ésta pudo afectar a los planteamientos novelísticos cervantinos. Porque, ciertamente, la aparición del *Guzmán*, en conjunto con la reedición del *Lazarillo*, supuso en verdadero terremoto editorial, no sólo por su enorme éxito sino también por las cruciales aportaciones a un género novelesco aún en construcción. En este punto entiende Riley (2002: p. 35) que las novelas picarescas que aparecen posteriores a la publicación de la vida de Guzmán “parecen ser algún tipo de respuesta o reacción a ésta”. Dice Riley que a partir de este momento nos encontramos a un Cervantes que reacciona inmediatamente a la

²⁹ En consonancia con las afirmaciones de Riley citadas más arriba. También véanse al respecto las palabras de Forcione, Alban K.: *Cervantes, Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 150-151.

obra de Alemán, puesto que ya nos encontramos con elementos estructurales del género en el *Rinconete*. No se limita el crítico a la obra de Cervantes, sino que repasa ciertos aspectos que pudieron influir en las novelas picarescas y no picarescas posteriores a la suya. La cita (2002: p. 36) es larga pero merece la pena:

“Así, los autores de novelas picarescas anteriores a 1605 explotan las posibilidades de las logradas fórmulas de Mateo Alemán y, con una mirada puesta en el *Lazarillo*, lo imitan, lo adaptan, lo modifican e incluso, en ocasiones, lo ponen tácitamente en cuestión. [...] La mayoría de ellos reaccionó contra los extensos comentarios moralizadores de Alemán. González se limitó a emplear proverbios y sentencias; Cervantes los supedita casi por entero a las reacciones finales de uno de sus pícaros protagonistas; Quevedo los elimina; López de Úbeda se burla explicándolos de la forma más sencilla posible. Todos ellos coinciden en emplear un estilo parecido al de Alemán, creativo y coloquial, que combina la retórica con la vivacidad. Gregorio González opta por la expresiva sentenciosidad; López de Úbeda, por una animosa plática que ocupa gran parte de la novela [...]. Es evidente que Cervantes quiso entretener al lector con el lenguaje de los diálogos de *Rinconete y Cortadillo*”.

Como podemos comprobar, la aparición del *Guzmán* influye en toda la novela posterior a ella, máxime si tenemos en consideración la novela de corte realista en general y la picaresca en particular. Parece asentado por parte de la crítica, y así se ha visto a lo largo de las diversas explicaciones que sobre la aparición de este género han surgido, que supone una fuerte reacción contra la novela de corte idealista, como los libros de caballerías. Este hecho se produce a pesar de que apenas podemos rastrear alusiones directas en el *Lazarillo* y el *Guzmán* contra este tipo de literatura³⁰.

La forma de abordar esta cuestión por parte de los autores de novelas picaresca y la de Cervantes es muy diferente: mientras que los primeros, con la

³⁰ “Los primeros novelistas picarescos estaban sin duda reaccionando contra el *romance* tradicional, pese a que, sorprendentemente, lo hicieran casi sin atacar abiertamente el género. Después del *Lazarillo* apenas se encuentran elementos que denoten una parodia o una sátira deliberada, más allá de lo que la noción de contragénero lleva implícita” (p. 37).

voz de este nuevo protagonista, andrajoso, mentiroso, ganapán y con unos valores morales que se mueven en una dimensión opuesta a la de los protagonistas de la prosa idealista, en este caso nos es igual caballeresca, bizantina que morisca, parodian y se burlan de las obras que circulaban entre las manos de los incautos lectores de finales del XVI; por su parte, Cervantes toma los elementos que sí podrían formar parte de la poética genérica de la novela, de la preceptiva literaria, de cualquier género que hasta el momento hubiera caído en sus manos.

Toma todo lo que encaja en su forma de entender esa preceptiva literaria, novelística, y la zarandea hasta conseguir una fórmula adecuada. Pero, como dice Riley, si la primera y su última obra están más cerca del romance que de la novela quizás Cervantes nunca cesó en ese empeño de encontrar una preceptiva novelística adecuada, puesto que se suceden numerosas injerencias de las dos formas de novelar, la realista y la idealista, no sólo en ambas obras citadas sino en las que podríamos considerar cercanas incluso a la picaresca. Si tomamos como mero ejemplo la irrupción del personaje de la fregona que no es fregona, sino que podría pasar como la más alta dama de una novela bizantina, por ejemplo, y que aparece sin aparecer en un ambiente pseudopicaresco como las andanzas de sus no-picaros, observaremos que la mezcolanza y el experimento no sólo es feliz, sino de una variedad y pirueta genial por parte de nuestro insigne autor.

Lo que sí parece evidente es que Cervantes, como intentamos demostrar, trató de la misma manera todos los géneros; la clave está en que la tolerancia de Cervantes hacia los géneros se torna en enérgica censura contra algunos representantes de cada uno de los géneros, por distintos motivos: falta de verosimilitud, falta de un cuerpo novelístico que fuera orgánico, variedad, entretenimiento y lejanía de la sátira hacia los personajes. Pero no es hasta la aparición de la picaresca cuando Cervantes toma conciencia de que el nuevo género literario, con mayúsculas, la Novela, debe tener y tender lo más posible a lo que hoy entendemos todos por ésta.

Veremos a partir de ahora, y de una manera más pormenorizada, cómo pudo Cervantes realizar sus lecturas picarescas y de qué forma consigue adaptar las nuevas aportaciones del *Lazarillo*, *Guzmán* y sus seguidores.

3. Cervantes lee el *Lazarillo*

Las referencias y lecturas cervantinas al *Lazarillo* son más veladas que las que, a lo largo de los últimos años de crítica, se han destacado con respecto al *Guzmán*. En cualquier caso, y como pretendemos demostrar, veremos que finalmente Cervantes debió preferir, en muchos aspectos, la narración anónima frente a la novela de Alemán. La influencia del *Lazarillo* es soterrada, aunque evidente, en las novelas cervantinas, como veremos, ya que por un motivo u otro Cervantes dirige más su mirada de forma airada hacia el padre de los pícaros, Guzmán, para acabar con ciertos elementos de su novela, mientras que sobre el pobre Lázaro observaremos otra intención en algunos momentos.

Debemos empezar, como no podía ser de otra manera, por la referencia más clara y evidente a la obrita anónima; la que hace Ginés de Pasamonte en el *Quijote*, donde nos dice (OC I: DQ, I, cap. XXII, p. 231) que su obra “es tan buena —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren”. Esta famosísima sentencia del eterno personaje cervantino corrobora que nuestro autor sabía perfectamente de lo que estaba hablando, de la importancia que había adquirido este tipo de narraciones, de poéticas historias. Cervantes había dado con una forma de novelar con sus defectos, sí, pero también se dio cuenta de que esta breve y anónima historia suponía un hallazgo maravilloso para la literatura.

El *Lazarillo* nace en el Renacimiento, cuando aún son legión las novelas de caballerías y todo tipo de narraciones de corte idealista³¹. Pero no consigue el éxito que se merece hasta la publicación de la primera parte del *Guzmán*, hecho

³¹ Dice Chevalier (1976: p. 175) que “la materia del libro —las aventuras de un pícaro—debió de sorprenderles [a los lectores del XVI-XVII]. Estaban acostumbrados a unas formas novelescas —novela caballeresca, novela sentimental, novela pastoril, novela griega— que les introducían en unos universos de ensueño, unos universos novelescos en el pleno sentido de la palabra; solían leer unas historias por cuyas páginas andaban unos personajes ideales de hermosura y valor, estos personajes con los cuales gusta de identificarse el lector —no sólo el lector del siglo XVI—. Podemos aplicar perfectamente la sorpresa a la que se refiere Chevalier por parte de los lectores de la novela picaresca con la que Cervantes pudo tener por el mismo motivo.

que supone la revitalización en forma de nuevas ediciones de la novelita anónima. Creemos que es en este momento, en plena composición del *Quijote*, cuando Cervantes lee el *Lazarillo* y el *Guzmán*. La lectura de las aventuras del desgraciado Lázaro debieron suponer un gran impacto para el alcaíno ya que, según pretendemos mostrar a lo largo de las siguientes páginas, Cervantes asumió numerosos elementos en la forma de novelar, de componer, de crear personajes y situaciones, ambientes y momentos que, más allá de las referencias explícitas como la que hicimos al comienzo del capítulo, le fueron de una ayuda inestimable a nuestro autor. Evidentemente, la crítica también ha visto con acierto los elementos que lo alejan de la novela picaresca. Pero vayamos paso a paso.

Para empezar, como decíamos más arriba, debemos ver la primera gran referencia al género picaresco que aparece en una novela de Cervantes; ésta es la conversación de don Quijote con el galeote Ginés de Pasamonte. Ha sido esta conversación objeto de numerosos escritos y numerosos trabajos que han visto, a grandes rasgos, la primera y más importante definición del género picaresco³². Al igual que le ocurrió con otros géneros novelísticos, Cervantes comprendió muy bien el género picaresco, tanto la materia como la forma, percibiendo con una increíble lucidez y maestría crítica lo que suponía el género. El fragmento es interesante por la forma que Cervantes (OC I: DQ I, XXII, pp. 231-232) tiene, en pocas líneas, de analizar virtudes y vicios de todo un género:

“—Dice verdad —dijo el comisario—, que él mismo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

—Y le pienso quitar —dijo Ginés—, si quedara en docientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

³² Aunque han sido prácticamente todos los grandes críticos los que han visto la genial labor crítica cervantina en este pasaje, véanse, a grandes rasgos, los trabajos de Castro, Rodríguez Luis, Rey Hazas, Sevilla, Avalle Arce o Sobejano.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.
 —La vida de Ginés de Pasamonte —respondió el mismo.
 —¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.
 —¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.
 —Luego ¿otra vez habéis estado en ellas? —dijo don Quijote.
 —Para servir a Dios y al rey, otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho —respondió Ginés—; y no me pesa mucho de ir a ellas, porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir y en las galeras de España hay más sosiego de aquel que sería menester, aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro.
 —Hábil pareces —dijo don Quijote.
 —Y desdichado —respondió Ginés—, porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio.
 —Persiguen a los bellacos —dijo el comisario“.

En muy alta estima tiene Ginés su libro. Un condenado a galeras que está escribiendo su propia vida en un libro, una vida que explicará sus fechorías, en primera persona, es decir, de forma autobiográfica, y que no está acabado porque aún no ha acabado su vida; lo terminará en galeras, pues es donde hallará sosiego para terminarlo. Para acabar, el propio don Quijote le dice que parece hábil. Sí lo parece. Sí lo es. Demasiado parecido al personaje de Guzmán. Demasiado parecido a la criatura de Alemán para ser una mera coincidencia. La alusión es clara y directa. Lo que siempre se ha cuestionado la crítica es por qué, siendo una alusión tan directa al *Guzmán* aparezca el *Lazarillo* como referencia, como iniciador al que el resto de obras siguen y seguirán. La mayoría de los estudiosos han querido ver un desprecio de Cervantes a la obra de Alemán y, por consiguiente, al propio Alemán como autor³³.

En cualquier caso, y retomando el juicio crítico, Cervantes analiza con increíble maestría lo que supuso el nuevo género para la formación de la novela: sus virtudes y sus amenazas. La afirmación que hace Ginés de Pasamonte es

³³ Al respecto dice Avalle Arce (p. 599): “Yo entiendo esta ausencia como resultado de una guerra sorda entre ambos novelistas, en la que Cervantes castigó al rival con su silencio. Y si acalló el nombre de Alemán, maestro indiscutido de la picaresca, es por la muy particular fascinación que dicho género, en pleno periodo formativo entonces, había empezado a ejercer sobre el autor del Quijote”. En “Cervantes entre pícaros”, NRFH, XXXVIII, 1990, 2, 591-603.

extremadamente reveladora, pues su futuro libro “trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no puede haber mentiras que las igualen”. Estas verdades hacen una clara referencia a la nueva forma de novelar, a la misma materia picaresca, a la realidad descarnada que toma la voz en la nueva literatura, de ahí que hasta el propio Lazarillo debe temer por su hegemonía literaria y, por consiguiente, también el *Guzmán*, pues se parece tanto el autor que va a narrar su vida al personaje de Alemán que éste quedará en un tercer plano en el panorama literario. De hecho, la crítica velada que con las palabras de Pasamonte hace Cervantes tiene que ver con que los personajes se hacen en vida y se están haciendo en vida, y la redacción de su obra siempre quedará, hasta la muerte, sujeta a nuevas interpretaciones. Nuestro autor entiende que este tipo de narraciones es contrario a la naturaleza de la literatura, a su poética y a la naturaleza de la vida, como él mismo demostrará en sus escritos, en los que se nos narra un momento en la vida de estos, quedando así libre de interpretaciones y una composición abierta, como la vida. De esta forma, sentencia Alfaro (1971: p. 22-23) en su inspirador trabajo:

“La presencia de elementos picarescos en el *Quijote* no significa, desde luego, que la gran novela de Cervantes sea una novela picaresca, pero sí que la picaresca está palpitando en el fondo, y que el autor ve lo picaresco como materia novelable. La picaresca es, ante todo, una actitud ante la vida que asociamos con el espíritu antiheroico y rebajador de los valores morales. Y como el pícaro es el autor de la narración, su punto de vista necesariamente predomina”.

De la misma forma es contra natura la unicidad del punto de vista. Al respecto dice Guillén (1966: p. 229) que “toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura. Sólo la conciencia de una ‘segunda’ o ‘tercera’ persona permite que la novela sea, en términos aristotélicos, ‘Poesía’ y no ‘Historia’”. Este es el principal escollo que servirá a Cervantes para reafirmar su poética novelística: nunca aceptará la única voz narrativa, y menos en boca de un personaje como cualquier pícaro. Así lo demostrará con creces en el *Coloquio*, novela en la que, no conforme con la pareja

protagonista, oculta en una suerte de cajas chinas narrador tras narrador: Berganza-lectura de Peralta-escritura de Campuzano-narrador externo-autor.

Por lo tanto, estas dos vertientes que nos muestra Cervantes, la competición literaria, incluida la intencionada omisión del *Guzmán*, y la vertiente poética, que nos muestra las intenciones formales de su novela, reflejan un ojo crítico que, en muchos sentidos ha superado la crítica literaria de los siguientes años de estudio del género bribiático.

Pero sigamos adelante; creemos que la aparición de un protagonista de la condición social y moral de Lázaro le debió parecer a Cervantes un acierto: a diferencia de los personajes de las narraciones de corte idealista, como las novelas de caballería, Lázaro se nos muestra como un miserable y vulgar ganapán que intenta sobrevivir dentro de un marco social que lo rechaza; más allá de las cuestiones sociales, Cervantes demuestra que le interesa el personaje y sus implicaciones morales y, así, nos plantea no uno, sino dos personajes que bien podrían ser parientes directos de Lázaro, como son Rincón y Cortado. Los tres personajes son de origen humilde³⁴ e intentan sobrevivir inmersos en una sociedad que los rechaza y margina; en el caso de las aventuras de Rincón y Cortado, estos van un paso más allá y nos abren las puertas de una cofradía de ladrones.

El caso es que los personajes cervantinos son fácilmente reconocibles para el lector como auténticos pícaros, al modo del *Lazarillo*: sus robos y pequeñas estafas no pasan de las burlas y de la astucia de quien busca ganarse la vida de la manera en la que les han enseñado a la fuerza. Lázaro introduce el elemento de la crítica social, muy lejos de la intención de los personajes cervantinos, si bien podríamos interpretar como crítica social lo que estos observan en el patio de Monipodio, incluida la mordaz y certera crítica contra la justicia en Sevilla (OC II: RyC, p. 602).

³⁴ Incluso uno de ellos, Rincón, es hijo de buldero, en clara referencia al personaje del Lazarillo. “Mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo”. P. 562. En contra de los que dice la mayoría de la crítica (véase, por ejemplo, Rey Hazas) creemos que la referencia del padre de Rincón es al Lazarillo, pues entendemos que si es el vulgo quien le dice buldero es gracias al Lazarillo; bien es cierto que existen otros elementos que hacen que los protagonistas de esta novela se asemejen mucho a Guzmán, si bien en este punto al que nos referimos cualquier lector de comienzos del XVII identificaba el oficio de buldero con el *Lazarillo*, y no con *Guzmán*.

“Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza”³⁵.

Más allá de cualquier tipo de polémica al respecto, Rincón y Cortado son personajes similares a Lázaro por su valentía a la hora de afrontar la vida como les viene, buscando sus sitio dentro del ámbito social que los rechaza.

Incluso podríamos establecer cierto paralelismo si tenemos en consideración algo de inocencia en los tres personajes: en el caso de Lázaro, cuando es engañado por el buldero, como mero espectador de la estafa de éste a las gentes del pueblo. El paralelismo con Rincón y Cortado lo observamos cuando son incapaces de entender el lenguaje de germanía en el encuentro con uno de los cofrades de Monipodio³⁶. Debemos admitir dos hechos: el primero concierne a lo poco que tienen de inocentes los tres protagonistas pícaros, sobre todo en el momento presente desde el que narran su vida, y el segundo tiene que ver con que la inocencia de Lázaro es hasta cierto punto impostada, mientras que la de los protagonistas cervantinos es real, pues su lenguaje está muy lejano a la jerigonza de la germanía. Recordemos las palabras de Lázaro sobre el episodio vivido con el buldero:

“En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero ni pienso que nadie vio; porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones” (V: p. 67).

Y por si no es suficiente, dice al final del Tratado (V: pp. 74-75):

³⁵ En este punto entendemos que Cervantes se refiere a que son contrarios a la naturaleza humana y a la literaria, puesto que nuestro autor era incapaz de deslindar literatura y vida, como se viene demostrando en el presente estudio, hecho al que también ya se ha referido la crítica.

³⁶ “—Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no? —No entendemos esa razón, señor galán —respondió Rincón. —¿Qué no entrevan, señores murcios⁴⁸? —respondió el otro. —Ni somos de Teba ni de Murcia —dijo Cortado—. Si otra cosa quiere, dígala; si no, váyase con Dios. —¿No lo entienden? —dijo el mozo—. Pues yo se lo daré a entender, y a beber, con una cuchara de plata; quiero decir, señores, si son vuestas mercedes ladrones. Mas no sé para qué les pregunto esto, pues sé ya que lo son; mas díganme: ¿cómo no han ido a la aduana del señor Monipodio?” (OC II: RyC, pp. 571-572).

“Y aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: ‘¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!’ Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pasé también hartas fatigas, *aunque me daba bien de comer a costa de los curas y otros clérigos do iba a predicar*”³⁷.

Fijémonos en que la disculpa de la juventud que realiza Lázaro recuerda mucho a la del narrador (OC II: RyC, p. 602) de *Rinconete*: “Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural”. El paralelismo entre ambos personajes es evidente, teniendo en cuenta que ambos toman la decisión de alejarse de personas perniciosas para ellos, a pesar de su corta edad.

Lo que sí parece claro es que estas situaciones no se darían nunca en la vida del pícaro Guzmán, personaje que estaría más cercano a cualquiera de los de la cofradía de Monipodio que a Lázaro, Rincón o Cortado. Estos últimos son, con Lázaro, personajes menos envilecidos de lo que pudiéramos entender en un principio.

Las aventuras de los jóvenes pícaros cervantinos bien podrían formar parte de las de Lázaro, como cuando estafan al arriero³⁸, o al sacristán. De hecho, la entrada al patio de Monipodio podría recordar en cierta medida al momento, una vez más, en el que Lázaro se convierte en sujeto paciente del engaño del buldero, como también les ocurre a los pícaros cervantinos, que se tornan en los ojos del lector para observar una escena cuasi costumbrista. Tanto es así que el filtro por el que vemos y juzgamos lo que ocurre (poco) en el patio de Monipodio pasa por los ojos y el buen entendimiento de los protagonistas pícaros. De hecho, la socarronería del narrador de la primera parte de la novela se mantiene cuando son Rincón y Cortado los que nos filtran lo que ocurre dentro del patio de Monipodio, los que nos abren las puertas de la mafia, en

³⁷ Hemos añadido en cursiva la adición de la edición de Alcalá.

³⁸ “Salió en esto un arriero a refrescarse al portal, y pidió que quería hacer tercio. Acogieronle de buena gana, y en menos de media hora le ganaron doce reales y veinte y dos maravedís, que fue darle doce lanzadas y veinte y dos mil pesadumbres. Y, creyendo el arriero que por ser muchachos no se lo defenderían, quiso quitarles el dinero; mas ellos, poniendo el uno mano a su media espada y el otro al de las cachas amarillas, le dieron tanto que hacer que, a no salir sus compañeros, sin duda lo pasara mal” (OC II: RyC, p. 565).

palabras de Rey Hazas. Cervantes debió aprender mucho de las técnicas en cuanto al punto de vista gracias a la novela picaresca en general, y al *Lazarillo* en particular, si bien debemos admitir que sus reflexiones no se circunscribían a una de las dos obras, sino a las características comunes a ambas, como bien se muestra en la conversación de don Quijote con Ginés de Pasamonte. También en cuanto a las aventuras de los pícaros cervantinos, Zimic (1996: p. 266) observa que las vivencias de Carriazo y Avendaño por tierras de Toledo parecen recordarnos uno de los trabajos de Lázaro, puesto que nos hace “imaginar más concretamente su vida pasada en las almadras”; en este sentido Chauchadis llama la atención sobre las peleas de Carriazo con los aguadores, reminiscencia del golpe que se da el ciego por culpa de Lázaro en el Tratado I³⁹.

Podemos también observar a otros personajes cervantinos cercanos a los de la novela picaresca: Vidriera —de lejos—, y los binomios Avendaño y Carriazo, por un lado, y Berganza y Cipión, por otro. Vidriera tiene mayores referencias indirectas por su locura transitoria, que lo convierte en una especie de predicador medio sabio-medio tópico⁴⁰.

Por su parte, Avendaño y Carriazo, los nobles pícaros, tienen la intención de disfrutar la libertad que da la vida del pícaro, si bien se encuentran con la —oída, no vista— belleza de la fregona, que hace que cambien sus planes. La lejanía física de las almadras de Cádiz es similar a la lejanía de la narración picaresca cuando deciden cambiar el rumbo de sus vidas, como cuando Lázaro decide, al igual que su madre, arrimarse a los buenos. Por último, Berganza y Cipión también experimentan cambios en sus vidas, sobre todo Berganza, que es de quien conocemos sus desventuras. Nos explica el can sus andanzas desde el retiro y la expurgación de sus pecados mientras se encontraba al servicio de sus

³⁹ Chauchadis, Claude: “Los caballeros entre pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas Ejemplares* (J. J. Bustos, ed.), Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 191-197; en concreto, p. 192.

⁴⁰ La crítica ha dado diversas interpretaciones al respecto, la mayoría de ellas encaminadas a mostrar que la sabiduría era más popular que real, pues sus sentencias eran ya tópicos en la época. De hecho, dice Rodríguez Luis (1980: I, 202) que “la acumulación de tanto ingenio llega a sonar cansada: en muchos casos parece forzado el humor; en otros, ha perdido totalmente su sentido, que era excesivamente local: la alusión a los entresuelos de Valladolid ofrece un ejemplo extremo de ese envejecimiento de los dichos del Licenciado, carentes aquí incluso del interés sociológico de otros comentarios, como aquellos sobre el mozo de mulas o sobre los coches (éstos recuerdan las abundantes críticas de Quevedo al auge de tales vehículos)”.

amos. Mucho se ha discutido también sobre la bondad-maldad del pobre Berganza⁴¹, pero lo que a nosotros nos interesa es comprobar en los pícaros cervantinos que sus personajes, al igual que Lázaro —también al igual que Guzmán—, evolucionan, cambian. En este caso, lo que les diferencia en el caso de Carriazo y Avendaño, o Rincón y Cortado, es que cambian por elección propia, no por esa suerte de determinismo oscuro que gobierna en las narraciones picarescas.

En cualquier caso, Cervantes puso el ojo en la evidente evolución del pícaro y lo debió considerar un magnífico hallazgo, pues lo encontramos y rastreamos en toda su producción, desde el *Quijote*. Son personajes humanos, antihéroes en el sentido más amplio del término. De hecho, creemos que Cervantes se encarga de dotarlos de una mayor entidad y profundidad psicológica que la que tiene Lázaro, nada despreciable, por otra parte.

Rincón y Cortado son dos jóvenes “de muy buen entendimiento”, hecho que remarca el narrador en varias ocasiones. Lo mismo ocurre con Vidriera, de quien se alaba una vez más su buen entendimiento al comienzo de la novela (OC II: LV, p. 648): “Su principal estudio fue de leyes; pero en lo que más se mostraba era en letras humanas; y tenía tan feliz memoria que era cosa de espanto, e ilustrábala tanto con su buen entendimiento que no era menos famoso por él que por ella”.

Evidentemente, no sólo por las palabras del narrador debemos medir la profundidad de las criaturas cervantinas, sino que las decisiones que toman los dotan de una verosimilitud y humanidad que trasciende una vez más a los pícaros al uso. Así, ya sabemos el poco tiempo que permanecen Rincón y Cortado con Monipodio y sus cofrades, por lo antinatural de sus vidas. Lo mismo que Avendaño y Carriazo, quienes dan un giro total a sus vidas en busca del amor. Y qué decir de Berganza y Cipión, que, al modo de Guzmán, se retiran de la vida antiheroica de la picaresca para cumplir penitencia al refugio del cuidado de los

⁴¹ Basándose en el episodio de los pastores y en el de la esclava se ha defendido su bondad, en el caso de Rodríguez Luis (1980: I, pp. 217-218). Sobejano (1975a: 40) es quien ha ido más lejos, declarando incluso su bondad natural. En la postura contraria encontramos a El Saffar (1974: 67-68), para quien Berganza nos describe en su biografía la confesión hipócrita de un fracasado en muchos oficios. Márquez Villanueva (1991: 161) nos explica que “su quiebra moral es la de ser consciente de su pecado y no hacer nada por atajarlo”.

hombres. Son personajes con absoluta identidad y suficiente fuerza para sostener el relato, al igual que Lázaro, que experimenta esa ya comentada transformación de bobo a hombre durante el relato⁴².

Pero podemos rastrear, aunque de forma somera, otras referencias lazarillescas en otras obras de Cervantes. Así, podemos leer (OC II: LV, 647), al comienzo de *El licenciado Vidriera*:

“Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador”.

Nos parece este comienzo un verdadero homenaje al *Lazarillo*. Poco o nada tiene que ver esta novela con la picaresca, salvo ciertas reminiscencias en forma de moralinas y apotegmas cercanas, eso sí, más al *Guzmán* que a la obra anónima. Por eso creemos que la inspiradora aparición del personaje protagonista supone una especie de vasallaje para con nuestro querido Lázaro. De hecho, creemos que al lector del XVII le sugeriría sin duda la imagen del de Tormes.

Por último nos gustaría reseñar otra de las referencias directas que hace Cervantes a la novela anónima (OC II: LIF, p. 762), ya que el joven Carriazo comparte con Lázaro uno de los oficios más propios de los jovenzuelos *outsider*, en palabras de Guillén: el de aguador.

“He aquí: tenemos ya —en buena hora se cuente— a Avendaño hecho mozo del mesón, con nombre de Tomás Pedro, que así dijo que se llamaba, y a Carriazo, con el de Lope Asturiano, hecho aguador: transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta”.

Por su parte, en cuanto a la lectura que nuestro insigne autor debió de hacer de las características formales de la novela quedan bien analizadas en la anteriormente citada conversación del *Quijote*. En ella aparece, de hecho, la primera referencia a una novela picaresca en la novelística de Cervantes, por lo

⁴² Al respecto, véanse las apreciaciones de Lázaro Carreter (1972).

que cobra especial relevancia. Como ya tratamos esta cuestión al comienzo del capítulo no volveremos a ella, por lo que no es necesario volver a reproducirla aquí. Sin embargo, sí nos gustaría añadir varias consideraciones: la primera tiene que ver con la palabra *género*. La conciencia que Cervantes pudo tener de esta noción picaresca como lector, crítico y escritor no es, obviamente, la misma que podamos tener hoy. Visto el éxito literario sin precedentes que había tenido la publicación del *Guzmán*, Cervantes debió ver en estas novelas no sólo una enorme oportunidad de construir a partir de ese poderoso legado, sino que además debió ver también a un peligroso competidor en una materia en la que él también estaba dando sus primeros pasos, pues no existían precedentes de más épica en prosa que las novelas de caballerías, bizantinas, sentimentales... y que en cualquier caso la mayoría de ellas eran producciones abocadas a morir solas, pues eran subgéneros cerrados hasta el límite [*vid. supra*]. La segunda consideración al respecto tiene que ver con que, mientras la crítica ha visto un desprecio al *Guzmán*, que también, nosotros vemos otro de los homenajes al *Lazarillo*. Volveremos a hablar de esta cuestión más adelante, cuando veamos la lectura del *Guzmán*.

De esta manera, por un lado tenemos a un Cervantes amenazado por el enorme éxito de la novela picaresca y, por otro, a un crítico de nuevo excitado por las enormes posibilidades que estas nuevas narraciones le brindaban. Así, si nos fijamos en el *Lazarillo*, obra anónima que proponía la pseudoautobrigafía de un antihéroe miserable que luchaba por medrar y abrirse paso en una sociedad que lo rechazaba y que, para mayor apuntalamiento de verosimilitud había sido publicada sin el nombre del autor, comprobamos que la sensación de verosimilitud era llevada al extremo. Si volvemos la mirada a los juicios críticos que podemos rastrear en el *Quijote* (OC I: DQ, I, cap. XLVII, p. 495) nos daremos cuenta de que, con respecto al realismo y la verosimilitud, Cervantes parece que hable de la novela picaresca, aunque suponga una de sus diatribas contra las novelas de caballería.

“Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde

un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, hemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por sólo el valor de su fuerte brazo?”

Aquí se refiere el canónigo a los disparates que encontramos en las novelas de caballerías, como decíamos, sobre la falta de verosimilitud de estas obras. Pero sigue diciendo (OC I: DQ: I, cap. XLVII, 496) que

“Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quién consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada”.

Como podemos comprobar en estos juicios críticos que tanto gustaba Cervantes hacer en boca de sus personajes, eso sí, nos vamos acercando, ya en el *Quijote* de 1605, a lo que Cervantes apreciaba de las novelas. Por un lado, la cuestión básica de la verosimilitud y la imitación de la naturaleza, alejadas de las novelas de caballerías, parecen más verdad en el *Lazarillo*. Al respecto del realismo dice Avalle-Arce (que “la picaresca del *Lazarillo* había establecido la forma autobiográfica, o sea, la unicidad del punto de vista, un verdadero movimiento sistólico, de contracción de la realidad. [...] Cervantes comenzó

por rechazar la voluminosa aparatosidad del *Guzmán*, para plegarse a la economía narrativa del *Lazarillo*. Con expansivo movimiento diastólico Cervantes acogió en su narrativa más de un punto de vista sobre la realidad, lo que automáticamente eliminó la autobiografía” (1990: p. 601)⁴³. Las palabras del profesor son muy oportunas, pues muestran el impacto que aportó la novelita anónima en el panorama literario de comienzos del XVII, y más específicamente en Cervantes, para quien el realismo descarnado y descarado del joven pícaro debió ser un soplo de aire para muchos aspectos en la construcción de su perfecta novela.

A pesar de los defectos que nuestro autor advirtió en este nuevo género. Pero además la “economía narrativa” a la que se refiere el profesor hace que la intención de Cervantes para con la novela le lleve a inclinarse claramente por una forma de novelar más cercana a la obrita anónima sobre la de Mateo Alemán.

Por otro lado, también se refiere nuestro autor a la forma de componer, el conseguir un cuerpo de fábula con todos sus miembros, referidos al mero planteamiento, nudo y desenlace, característica de la que carecen de nuevo las novelas de caballerías, pero también quizás ya estuviera Cervantes pensando en el *Guzmán*, pues la valoración que, de forma indirecta hace de él en el *Coloquio* (OC II: CP, pp. 917-918) es sorprendentemente parecida a la que acabamos de ver:

“CIPIÓN.-¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.
BERGANZA.-¿Cómo la tengo de seguir si callo?
CIPIÓN.-Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas.
BERGANZA.-Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo”.

⁴³ Avallé Arce, J. B.: Cervantes entre pícaros, *NRFH*, XXXVIII, pp. 591-603, aquí, p. 601.

Aquel monstruo compositivo al que se refería el canónigo tiene mucho que ver con estas colas de pulpo de las que habla Cipión; la narración debe ser un cuerpo compositivo armónico y sin excesivas digresiones enojosas, en contra de lo que era el *Guzmán*; pero si Cervantes invalida en este sentido las digresiones de Alemán en su obra, sólo nos queda validar la falta de ellas en el *Lazarillo*. Debemos admitir, una vez más, que la obra anónima es una digresión en sí misma, puesto que responder en misiva sobre tu estado vital actual y responder contando tu vida es la mayor digresión de la historia de la literatura. En cualquier caso, es difícil pensar que a Cervantes no le pareciera más coherente la composición del *Lazarillo* que la del *Guzmán*, pues sólo podemos atisbar homenajes a la obra anónima y críticas a la forma de componer de la obra de Alemán. Finalmente el *Lazarillo* es una obra más renacentista y con una mordacidad más cercana al vitalismo cervantino. Tanto es así, que sólo podemos compartir la siguiente reflexión de Sobejan (1975: p. 37) en lo que él ha visto como una composición paralelística con el *Lazarillo*:

“La longitud con que se relatan los primeros servicios en contraste con la aceleración con que se refieren los últimos (como en *Lazarillo*)”.

Volviendo a la verosimilitud y al realismo debemos recordar una vez más aquí el juicio que hace en el escrutinio sobre una de las pocas obras que se salvan de la quema: *Tirante el Blanco*, cuando nos dice (OC I: DQ I, cap. VI, 83-84) que “Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho”.

El estilo que tanto se alaba está vinculado, una vez más, con la verosimilitud. Con estos breves apuntes sobre el entendimiento de Cervantes hacia la novela podríamos admitir que apreciara literariamente más el *Lazarillo*

que el *Guzmán*, fundamentalmente porque la imitación de la naturaleza, de la vida, está más cercana a la narración lazarillesca que a la alemaniana.

Por otra parte, la deixis también está marcada en las novelas cervantinas. El *Lazarillo* está enmarcado en un tiempo histórico muy concreto, en lugares muy concretos y con personajes muy reconocibles para los lectores del XVII. Primero, en cuanto al tiempo, nos dice el Lázaro adulto (VII: p. 80) que

“Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes, y se hicieron grandes regocijos, como vuestra merced habrá oído”.

La última frase es de la edición de Alcalá y, como dice Rico (1982: p. 136), respeta la forma epistolar de la obra y la convierte en una novela abierta. La referencia temporal es histórica. La ficción se ha insertado en la vida, y viceversa. Lo mismo ocurre en lo referido al espacio: Almorox, Maqueda, Toledo... las referencias espaciales son, de nuevo, más que reconocibles para el lector, que puede trazar perfectamente la ruta del joven Lázaro, desde su nacimiento, “dentro del río Tormes”. Como podemos observar, nos encontramos en las antípodas de las narraciones caballerescas. Cuando la vida del de Tormes cae en manos de Cervantes el realismo que se desprende de sus páginas debió interesar, y mucho, a nuestro autor. Tanto es así que entendemos, de nuevo, como un homenaje, el eje espacial en el que sitúa sus dos grandes narraciones más cercanas a la picaresca: *Rinconete* y el *Coloquio*. Veamos cómo lo hace en el *Rinconete* (OC II: RyC, p. 559): “En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía...” El espacio está claro. Nos falta el tiempo, que no encontramos en la versión del volumen de 1613, pero sí lo encontramos en el manuscrito de Porras de la Cámara, donde aparece la fecha de 1569⁴⁴ repetida dos veces como momento en el que ocurren los

⁴⁴ Dice Rey Hazas (2003: p. 413): “El año de 1569, que repite dos veces el texto del manuscrito Porras como fecha de los sucesos narrados, le pareció a Rodríguez Marín un error por el de 1589, y aunque puede que sea así, no es necesario suponerlo, por más que parezca que los hechos novelescos son, en efecto, contemporáneos de la escritura”. Se refiere el profesor a que Rodríguez Marín (1905: pp. 176 y 235) pensó que era error de Bosarte, haciendo coincidir la fecha de la novela con los años sevillanos de Cervantes; Amezcua (II, pp. 112-113) cree que podría ser un

acontecimientos narrados. A pesar de que Cervantes decidiera eliminarlo de la versión final por cuestiones de estilo el procedimiento es el mismo en los casos que estamos viendo.

Algo similar ocurre en el *Coloquio*, donde nos podemos situar perfectamente en un lugar determinado: el Hospital de la Resurrección de Valladolid donde, para más señas, parece que realmente los perros de Mahúdes eran más que conocidos, puesto que tanto Mahúdes es personaje histórico, así como sus perros. De esta forma, el universo literario que ha creado nuestro autor, autosuficiente desde todo punto de vista, también se apoya en el elemento histórico de la ficción, en la vida como ficción, como ocurre en el *Lazarillo*. Es cierto que el eje espacio-temporal de sus novelas está marcado a fuego por el realismo y la verosimilitud desde el *Quijote*, y por eso creemos que es influjo fundamentalmente de la novela picaresca en general y del *Lazarillo* en particular.

En el *Quijote* creemos que la indefinición espacial tiene más que ver con la parodia de las novelas de caballerías. Sin embargo, en las novelas que estamos viendo, *Rinconete* y el *Coloquio*, el espacio al menos está fuertemente delimitado. Incluso algo parecido vemos también en *La ilustre fregona* y en *Vidriera*; en la primera, nuestros pícaros por inclinación, naturales de Burgos y que realizan un recorrido que podríamos rastrear perfectamente, sabemos a dónde se dirigen y dónde acaban en todo momento de la narración. Son lugares reconocibles y reales⁴⁵. Así lo vemos también con las andanzas de Vidriera, desde su aparición a orillas del río Tormes, como vimos más arriba.

El procedimiento, por tanto, es claro en Cervantes. Ha encontrado un filón en el realismo y la verosimilitud de los relatos picarescos, que no existían en otras narraciones y que le llevan a aceptar como propios para la formación de la novela.

Por su parte, también debió reflexionar Cervantes sobre las posibilidades que el *Lazarillo* le ofrecía en cuanto a la forma de entender el final de una novela, en la estructura misma. Debió ver una novela abierta, aunque de forma sui géneris. La vida no termina con la obra, y Lázaro sigue viviéndola, en la cumbre

añadido de Porras y, finalmente, Rodríguez Luis (1980 I, pp. 171-172) dice que en el manuscrito Porras “la realidad histórica de lo narrado ocuoa un sitio aún más prominente”.

⁴⁵ Fue una venta real, a medio camino entre Toledo y Córdoba, cerca de Almodóvar del Campo.

de su buena fortuna, a pesar del estado tan deshonoroso en el que vive en el momento de la narración. Pero la obra quedaría, así, abierta a nuevas aventuras, desventuras, adversidades y confesiones, como así lo demuestra en las líneas finales (1980: 80).

“Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna. De lo que de aquí adelante me sucediere avisare a vuestra merced”.

La última frase es de la edición de Alcalá y, como dice Rico, respeta la forma epistolar de la obra y la convierte en una novela abierta [*vid supra*]. Lo mismo ocurrirá con el *Guzmán*, incluso con el propio don Quijote en cuanto a sus continuaciones apócrifas, por eso Cervantes se encarga de que nadie pueda volver a verse tentado de darle una continuación a su vida y, de esta manera, acaba con él. Pero si nos fijamos en otras composiciones más cercanas a la picaresca, veremos que el complutense deja sus narraciones totalmente abiertas, incluso en algún caso prometiendo más aventuras, como en el caso del *Rinconete* (OC II: RyC, p. 602).

“Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, otros sucesos de aquellos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren”.

No es importante que fuera cierta o no una futura continuación de la obra⁴⁶, lo relevante es el final abierto, pues la vida continúa. Una vez más, literatura y vida deben llevar un camino paralelo. La libre interpretación del lector es la base de la

⁴⁶ De hecho, creemos que nunca Cervantes tuvo la intención de continuar con las aventuras de los pícaros. Rodríguez Luis (1980 I: p. 192) sugiere que la novela podría continuar imaginando un ciclo de personajes picarescos unidos por el marco literario de estos protagonistas pícaros. También Avalor Arce y Riley (1973: 60) creen que la novela podría haber continuado y, de hecho, la comparan con los primeros seis capítulos del Quijote, que parecen más una novela corta que lo que posteriormente resultó, y dicen que “tiene todo el aspecto de ser la primera parte de una novela larga que nunca se realizó”.

morfología de la novela cervantina. Si pretendía la imitación de la naturaleza y la verosimilitud el final abierto es otro componente más que apoya su interpretación de la buena novela que, como vemos, parte del *Lazarillo*. Porque Lázaro cuenta lo que cree que debe contar a Vuestra Merced pero, como dijimos, su vida continúa.

De este hecho nacen las palabras de Ginesillo de Pasamonte (OC I: DQ, I, cap. XXII, p. 232) cuando pregunta: “¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras”. La ironía de Cervantes en cuanto a la composición de la novela picaresca guzmaniana es evidente: mientras que Guzmán compone su confesión ya en galeras, como está haciendo el de Pasamonte, Lázaro lo hace en un momento determinado de su vida, el cual no implica el final de ésta, ni mucho menos, de la misma manera que ocurre, por ejemplo, en el *Rinconete*, donde vemos un momento determinado de la vida de estos dos pícaros, quienes, entendemos, continúan con su vida más allá del episodio del que hemos disfrutado y aprendido. El mensaje cervantino es claro: la vida continúa tras la narración. Así les ocurre a Rincón y a Cortado, pero también a Vidriera, Avendaño, Carriazo y, cómo no, a los binomios Peralta-Campuzano, por un lado, y a Berganza y Cipión, por otro. El lector es el que debe interpretar y elegir una de las múltiples lecturas que Cervantes nos ofrece, al igual que le pudo pasar al lector del *Lazarillo*, quien debe interpretar qué hay detrás del final su relación de desventuras. Múltiples respuestas, múltiples lecturas, múltiples vidas, al fin.

Lo que sí nos parece claro es que, a raíz del éxito del *Guzmán* y de las reediciones del *Lazarillo* Cervantes debió empezar a replantearse algunos aspectos de la novela, tales como el punto de vista, la estructura y forma de novelar y, cómo no, la materia novelable, temas y tópicos. A partir de estas reflexiones empieza a tomar conciencia de su capacidad creadora tomando ciertas decisiones que marcarán, no el futuro del género de Lázaro, sino su propio género: la novela. Algunas de ellas son cruciales, y no titubeará sobre ellas jamás, tales como el punto de vista y el rechazo de su unicidad, a pesar de que posteriormente los seguidores de la picaresca retomaran este rasgo; también sobre la estructura de la novela, abierta y sin enojosas digresiones; tampoco el

determinismo de los personajes será puesto jamás en duda, pues sus criaturas serán siempre libres, por ética y por estética. Sobre otras cuestiones dudará nuestro autor, como por ejemplo sobre el poder de la literatura y sus usos, y es que tan sólo encontramos un ejemplo en el que Cervantes utiliza la novela para la sátira de vicios y defectos que hace en el *Coloquio* a través de su pícaro Berganza; bien es cierto que la crítica social cae a un segundo plano si analizamos la profundidad de sus reflexiones puramente literarias, pero el caso es que la crítica social, que no la dogmatización, están presentes. En palabras de Belic (1969: p. 96), “*El coloquio de los perros* —y con esto no decimos nada nuevo— es una obra de crítica, de sátira social”.

Tanto es así, que creemos que muchas de las características de su novelística son dependientes, como venimos demostrando, de la novela picaresca. Evidentemente podríamos repasar todo lo que le separa de la novelita anónima, que son muchos elementos, pero si atendemos a sus textos y a la evolución de su novelística, podemos comprobar que debe muchas de las características de su obra a la picaresca en general y al *Lazarillo* en particular, por acercamiento o por rechazo, en nuestro caso nos es indiferente. Ya vimos en el apartado “Cervantes ante los géneros” que nuestro autor trata de voltear todo tipo de narraciones y de géneros que están a su alcance, y a partir de ahí moldea y trasciende todos ellos. Cuando lee el *Lazarillo* creemos que le aporta seguridad en ciertos aspectos temáticos y compositivos, a saber: realismo, verosimilitud, dialogismo, punto de vista y materia novelable (temas, situaciones, crítica social, personajes...) y que a partir de este punto construye un género nuevo: la Novela. Niega otros muchos elementos del *Lazarillo*, cómo no: determinismo, único punto de vista, la justificación en forma de epístola... En cualquier caso, todos estos elementos, en su conjunto, conforman una nueva forma de novelar.

4. Cervantes lee el *Guzmán*

“Cervantes se enfrentó con el propio Mateo Alemán de manera bastante transparente, aunque velada, cuando puso en discusión las autobiografías de pícaros en el episodio de la liberación de los galeotes (DQ, I, xxii). Podría antojársenos esbozo paródico de autobiografía picaresca el resumen de la confesión que hace de sus aventuras de mocedad por tierras clásicas de picardía el ventero que se encarga de armar caballero a don Quijote (I, iii). Notable es aquí la parodia al revés: de lo rastrero y delictuoso a lo caballeresco y heroico. Pero el tal ventero tiene más de personaje de jácara que de pícaro novelable. En cambio, en el capítulo XXII, el galeote Ginés libertado por don Quijote, después de reprochar irónicamente al Caballero andante el ‘tanto querer saber de vidas ajenas’, declara: ‘Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.’ De vidas ‘escritas’ es de lo que se trata. Tema apasionante para Cervantes”⁴⁷.

La opinión de la crítica es, en general, unánime. Ya Menéndez Pelayo⁴⁸ nos dijo que “corre por las páginas de *Rinconete* una intensa alegría, un regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral, lo convierte en un espectáculo divertido y chistoso”. Américo Castro hizo mayor hincapié en estas interpretaciones al afirmar que la novela picaresca es un instrumento y no un fin, como veremos más abajo: “el pícaro es, pues, un objeto en manos de Cervantes, subordinado a su compleja visión del mundo”⁴⁹. Hay una más que evidente

⁴⁷ Bataillon, Marcel: “Relaciones Literarias”, en *Summa cervantina*, Tamesis Books, London, 1973, p. 226.

⁴⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*”, en *Obras Completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*, Madrid: CSIC, 1941 (1905), pp. 323-356.

⁴⁹ Castro (2002: p. 219). Amezúa abunda en estas ideas, muy similares. También Casaldueiro (1943: p. 103), con algunos matices expone ideas parecidas, nos dice que las aventuras de los protagonistas son “juegos de prestidigitación” y no fechorías de pícaro al estilo de Guzmán. (1943:108).

relación entre la novelística cervantina y la obra más importante de Mateo Alemán. No sólo en el *Quijote*, sino, sobre todo en las *Ejemplares*.

Cuando Cervantes está en plena composición del *Quijote* de 1605 ya ha aparecido la primera parte del *Guzmán* y, en 1605, también la Segunda, incluido el apócrifo de Luján de Sayavedra. Por lo tanto Cervantes ya ha manejado los resortes de la novela del gran pícaro, junto con los del *Lazarillo*. Recordemos que la obra anónima se reedita con pocas semanas de diferencia a la de Alemán⁵⁰. De hecho, ha quedado también constatado que las vidas de Cervantes y de Alemán estuvieron cruzadas en muchos sentidos. Existen varios paralelismos interesantes en sus vidas, de los que la crítica ha dado cumplida cuenta⁵¹.

Pero lo más interesante es la forma en la que, como intentaremos mostrar, nuestro autor debió de leer el *Guzmán*. Y en la cita del comienzo del capítulo se da una primera idea aproximada de lo que pudo pensar Cervantes con la aparición y fulgurante éxito de la vida de Guzmán. Estamos de acuerdo en todas las apreciaciones que hace Bataillon, ya que creemos que el enfrentamiento con el sevillano es evidente y abierto; pero no es un enfrentamiento personal, como parece que sí ocurrió con Lope, sino literario, estrictamente literario, novelesco al fin. En cualquier caso, veremos en el presente capítulo, a través de las composiciones cervantinas, la respuesta y propuesta del complutense a la aparición del *Guzmán*.

Como decíamos, sólo a través de los textos cervantinos seremos capaces de conformarnos una idea de la relación de sus novelas con la de Alemán. Comenzaremos, pues, con las *Ejemplares*, y más específicamente con el *Rinconete*, por dos motivos: el primero es que, las alusiones y relaciones con el *Quijote* son más profundas que las meras referencias directas o veladas en los propios textos cervantinos; el segundo tiene que ver con que las dos alusiones

⁵⁰ “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte...”, p. 225. “Pues bien, nueve semanas más tarde [de la aparición de la primera parte del *Guzmán*], exactamente, la imprenta de Luis Sánchez en Madrid da al público el *Lazarillo*, con tasa despachada el 11 de mayo por Gonzalo de la Vega”.

⁵¹ Para este aspecto de las vidas de Cervantes y Alemán véanse los excelentes trabajos del profesor Rey Hazas (2002: pp. 177-182) y Márquez Villanueva, F.: “La interacción Alemán-Cervantes” en *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 241-298, en concreto, pp. 241-252.

más claras hacia la obra de Alemán las hemos visto a través de las palabras de Bataillon y haremos hincapié en ellas más adelante.

Durante los últimos años la crítica cervantina se ha empeñado en carear a Cervantes con Alemán para mostrar cómo el primero se alejó de la forma de novelar del segundo; de hecho, estos enfrentamientos tenían la intención de mostrar la superioridad de la forma de novelar de Cervantes sobre la de Alemán. El principal problema radica en que, según creemos, nuestro autor nunca quiso apartar de la república de las letras la obra del sevillano, sino que quiso, pudo y lo hizo de hecho, aprovechar los resortes narrativos de la novela de Alemán para construir una novela con cuerpo de fábula orgánico, entre otras características. Hubo elementos que le molestaron, le incomodaron e incluso pudieron llegar a importunar, fundamentalmente los relativos a la visión del mundo, de la vida, de la literatura y de la novela; pero son precisamente esos elementos los que conformaron un Cervantes novelista seguro de que lo que él construía era una ética y estética novelística que nadie, nunca, había alcanzado. Por eso se muestra tan satisfecho en el Prólogo de las *Ejemplares* de 1613 (OC II: PRÓ., p. 432), cuando dice que

“A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta”.

A estas alturas ya tiene clara su valía como novelista. Y es, entre otras cosas, gracias a la aparición de la picaresca. Cuando lee nuestro autor la vida de Guzmán debió llamarle profundamente la atención en muchos sentidos: compositivos, estructurales y temáticos; al reflexionar sobre ellos debió ver muchos defectos pero también muchas posibilidades de mejora, partiendo de un hecho clave: el realismo de lo narrado. Aquella historia, como la de Lázaro, pasaban sin despeinarse el filtro del realismo y la verosimilitud que tanto buscaba nuestro autor y que se acomodaba a la perfección con la preceptiva

literaria cervantina, propia de los preceptos aristotélicos del momento, vistos desde la influencia de El Pinciano⁵². No podemos discutir varias afirmaciones con respecto a la forma de novelar de Cervantes, que ya ha advertido la crítica, como la de Américo Castro, para quien “el *Quijote* surgió como reacción contra el *Guzmán de Alfarache*”⁵³, para concluir (1974: p. 46) que “las diferencias entre ambos novelistas son simplemente abismales; sus modos de atalayar la vida humana eran polarmente opuestos”. Riley no fue tan contundente y afirmó que “es probable que, en cierto sentido, y hasta cierto punto, el *Quijote* era respuesta a Alemán”⁵⁴. Somos más proclives a pensar como Riley, en este caso, puesto que en el *Quijote*, salvo las referencias anteriormente aludidas, no son muchas, nuestro autor bien podría haberse referido a la novela picaresca directamente, de igual modo que lo hace con otros géneros literarios de la época. Y no hace mención expresa de ellos salvo al ya aludido episodio de Ginés y el ventero. Más abajo veremos que en la composición y otros aspectos del *Quijote* sí podremos rastrear alguna otra influencia de Alemán.

Pero fijémonos ya en los propios textos. Decíamos que ya en *Rinconete y Cortadillo* Cervantes recuerda la picaresca. Como decía Ginés, el género picaresco estaba de moda y cualquier lector era capaz de identificar a los personajes con los que se abre la novela con un Lázaro o un Guzmán. Pero la genial pluma cervantina toma dos decisiones clave: la primera, el lector encuentra dos pícaros y no uno, presentados por un narrador externo a la narración, de tal manera que ya desde el comienzo existen dos resortes primordiales de las composiciones picarescas que el complutense ha hecho saltar por los aires: la pseudoautobiografía y la soledad del pícaro protagonista. La trascendencia es más relevante de lo que pueda parecer, ya que con la sustitución de la pseudoautobiografía rompe nuestro autor con la unicidad del punto de vista de la narración. En palabras de Rey Hazas (2002: p. 185), la novela no es picaresca “desde el momento en que son dos, y no uno sólo, los personajes que

⁵² El estudio de referencia en este, como en otros casos, es el de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*. [vid. supra]

⁵³ Castro, Américo: *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p. 62.

⁵⁴ Riley, E. C.: “Romance y novela en Cervantes”, en *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, 1981, p. 11.

protagonizan la acción, por lo que la preside un narrador en tercera persona, frente a la obligada autobiografía en primera persona del pícaro, con su consiguiente perspectiva única de visión”. Y así es. Pero el caso es que sí existe narración autobiográfica por parte de los protagonistas; Rincón y Cortado cuentan el uno al otro su vida hasta el momento en que, “por acaso”, se cruzan sus vidas. El hecho resultante es que Cervantes toma la decisión de incluir estas autobiografías —Cervantes no anula la autobiografía— bajo el prisma y la supervisión de ese narrador en tercera persona. Es decir, que la perspectiva única que había propuesto Alemán, siguiendo al autor del *Lazarillo*, queda así invalidada por nuestro autor. El alcance de esta decisión es crucial para su forma de entender su novela, pues jamás la llevará a cabo. Decíamos más arriba que la cuestión del género del que habló Cervantes en boca de Ginés de Pasamonte se pone en entredicho, no porque el complutense quiera acabar con la picaresca, sino porque el género bribatístico está en plena construcción, como afirmó Lázaro Carreter. Por eso Cervantes se atreve con la picaresca, porque su intención es hacerla mejor, y no acabar con ella; una actitud en cierto sentido distinta, por ejemplo, con las novelas de caballerías, con las que pretendía acabar⁵⁵. Y lo pretende hacer compitiendo en el terreno que mejor sabe hacerlo, desde sus textos. Ya lo demostró en el *Quijote* y lo vuelve a demostrar en su actitud hacia la picaresca. Descarta, por tanto, la importancia de la autobiografía como rasgo de la novela como género y, con ella, la unicidad del punto de vista del pícaro.

Desde el encuentro de los dos protagonistas observamos otra diferencia que ya advirtió la crítica: el “acaso”⁵⁶. Aquí se ha querido ver que nuestro autor busca alejarse del determinismo de la novela picaresca, dentro de su visión de vida y literatura en libertad. La casualidad sí tiene hueco en la novela cervantina, al contrario que en la novela de Alemán, donde da la sensación de que Guzmán nunca será capaz de escapar a su destino de pícaro y donde, como consecuencia de ello, no hay sitio para la casualidad ni para la libertad.

⁵⁵ Pero nunca pretendió hacerlo de la misma forma que los moralistas de la época, como Vives, sino desde dentro de la propia literatura y, sobre todo, con uno de sus mayores y mejores hallazgos: la ironía.

⁵⁶ Para un repaso sobre la cuestión véanse los trabajos de Rey Hazas (2002) o en Blanco Aguinaga (1957).

Tras jurarse amistad, ambos pícaros deciden continuar juntos sus caminos y, cómo no, se dedican a lo propio de su condición: ejercer la “florida picardía”. Son esportilleros, igual que Guzmán, y deciden ejercerlo con un inusitado deseo de aventura y curiosidad, propios de su edad y condición. En este caso la crítica, en líneas generales, ha visto en este deseo de aventura de nuevo la lejanía con la necesidad de Lázaro o Guzmán; y es, hasta cierto sentido, acertado. Sin embargo creemos que existe un hecho fundamental que lleva a los dos protagonistas cervantinos a tener un aparente deseo de aventura impropio de un pícaro, y éste es la conflictividad social. En el momento en el que el deseo de medro y la necesidad de adquirir una honra y honor que quizá nunca les corresponda desaparecen; la coherencia y fuerza de Rincón y Cortado radican precisamente en este punto. Si Cervantes hubiera introducido el conflicto social propio de la mentalidad conversa en la novela sus protagonistas nunca hubieran tenido ese aparente deseo de aventura. Pero lo relevante en este sentido es que no podemos ni debemos olvidar que ambos, Rincón y Cortado, también tienen de qué avergonzarse en cuanto a su ascendencia, pues sus progenitores son, al menos de los que nos hablan, buldero y sastre, dos oficios no excesivamente reputados. Debemos admitir que no son tan ignominiosos como los de Lázaro y Guzmán, pero sí poseen ciertas connotaciones negativas. De hecho, las palabras de Rincón no nos desmienten, pues primero nos dice que “mi tierra no es mía, pues no tengo en ella más de un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como alnado”. Después añade (OC II, RyC, p. 562), en la relación de su vida a su compañero:

“mi nombre es Pedro del Rincón; mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo”.

Y más adelante se confiesa Cortado (OC II, RyC, p. 564)

“Mi padre es sastre, enseñome su oficio, y de corte de tijera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas. Enfadome la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de mi madrastra. Dejé mi pueblo, vine a Toledo a ejercitar mi oficio...”

Las palabras, parece que sinceras de los dos pícaros, nos llevan a pensar que, a pesar de que muestran iniciativa en sus decisiones, por motivos más que razonables deciden emprender su vida alejados de sus progenitores, pues las “estrecheces” los acechan. Ambos tienen madrastra que no los quiere y padre que, en el caso de Rincón, ni siquiera le quiere como hijo. Por todo ello creemos que la cuestión del origen de nuestros protagonistas no está tan alejado de los de Lázaro o Guzmán y que, por lo tanto, el deseo de aventura y curiosidad de los personajes cervantinos son plenamente coherentes con su condición social, moral y, por supuesto, de jóvenes despiertos y de “natural buen entendimiento”.

Revelador es también el momento en el que ambos pícaros suspiran al ver las galeras, donde quizá algún día deban dar cuenta por sus fechorías⁵⁷. Deciden entrar en la cofradía de Monipodio, pero deciden también salir de ella, pues no les convence la forma de vida de estos. Según nos dice con acierto Rodríguez-Luis⁵⁸,

“A partir de este punto, la novela cambia de tono y contenido. Por lo pronto, descendemos un tramo en la escala social, pasando del mundo picaresco, caracterizado por la libertad y [...] la maldad simpática, al de los ladrones profesionales y su rígido sindicato, el cual, como sugiere ya el asombro de Cortado ante el que no sea el robar oficio libre en Sevilla, sino agravado, resultará una imagen distorsionada de la sociedad que todos conocemos”.

La pseudonovela picaresca cervantina se convierte en otra cosa bien distinta. Y en este momento creemos que existe una clara y contundente censura al mismísimo *Guzmán*, ya que cuando, al final de la novela, Rincón critica las bárbaras y antinaturales prácticas de los delincuentes de la cofradía, ataca la religiosidad mal entendida, hecho que ya advirtió con maestría el profesor Rey

⁵⁷ “Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiremos la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gente del río, porque era en tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida”. (OC, II, RyC: 566)

⁵⁸ Rodríguez Luis, J.: *Novedad y ejemplo de las Novelas ejemplares*, p. 176.

Hazas (2002: pp. 188-189). Recordemos sus palabras, aunque no será la primera vez que las citemos:

“sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida” (OC II, RyC, p. 602).

Encontramos un pasaje en el *Guzmán* en el que bien podría estar pensando Cervantes al escribir las censuras en boca de Rincón:

“Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare, que no quiero contigo acreditarme” (I, II, 3, p. 266).

Nos parece más que evidente la alusión y crítica al mismo protagonista de Alemán. Lo más interesante, en cualquier caso, nos parece la contundencia de la respuesta cervantina, siempre dentro de la ficción, de la novela, nunca fuera de ella, de la misma manera que lo hizo en el *Quijote* con las novelas de caballerías.

Por su parte, hay otros aspectos que, según creemos, merece la pena repasar, pues han supuesto felices aportaciones a las relaciones entre Alemán y Cervantes. La primera de ellas pertenece al brillante trabajo de Márquez Villanueva⁵⁹, y más concretamente cuando aparece la carta de la esclava con quien había vivido Guzmán, si bien lo mencionamos de soslayo, pues estamos más en acuerdo con las palabras de Rey Hazas cuando dice (2003: p. 417):

“En mi opinión, ni el personaje de la esclava ni su estilo coinciden con los de Cervantes. En cuanto a la autenticidad de los sentimientos que expresa este ser humilde y marginado, cualquiera podría ser su origen, por lo que no es necesario

⁵⁹ Márquez Villanueva, Francisco: “La interacción Alemán-Cervantes”. [vid supra] pp. 283-286.

suponer interrelación alguna con los pícaros y jaques cervantinos”.

Siguiendo con la relación de los personajes, vemos que aparecen transformados, transfigurados, aquellos que bien podrían pasar por parientes de Guzmán. Rincón y Cortado, son dos personajes pícaros, o apicarados, como también se les ha querido ver, que, como vimos más arriba, son más parecidos a Lázaro que a Guzmán. Son más alegres, con un apego por la alegría de vivir que es difícil observar en Guzmán, para quien pesa más la amargura de vivir. En palabras de Rodríguez Luis (1980, I: p. 173): “Es ésta seguramente la razón [el origen vil] de que no se halle en su actitud [Rincón y Cortado] la amargura con que juzgan al mundo Lázaro, Guzmán y Pablos”. En cualquier caso, nos encontramos con dos personajes pícaros, con los que Cervantes juega con la intención de mostrar un mundo real, con situaciones reales y mundos verosímiles.

Además de ello, de nuevo Márquez Villanueva, con gran acierto observa la amistad de Rincón y Cortado como contrapunto de la soledad del pícaro alemaniano, incapaz de establecer este tipo de relaciones con sus congéneres (1995). También encontramos numerosas referencias en, precisamente, esas escenas picarescas de la novela del *Rinconete*, todas o casi todas diseccionadas hasta la extenuación por Zimic (1996), en su brillante trabajo. Sin embargo creemos que no todas las aportaciones del estudioso son ajustadas.

Monique Joly (1999) nos muestra en su trabajo una nueva forma de acercarse a la picaresca cervantina: desde lo que la profesora considera experimentos en la novelística de Cervantes abordará los rasgos de las *Ejemplares* careados con el *Guzmán*, puesto que muestra su sorpresa al comprobar que el artículo de Claudio Guillén (1966) no se apoyara en la colección de novelas cervantinas. Entiende Joly que la cuestión de la picaresca cervantina es un problema nada original pero sí falto de revisión.

Con respecto al *Rinconete*, encuentra un contraargumento frente a los que han defendido la teoría de que la amistad entre sus protagonistas es inconcebible en cualquier novela picaresca, mucho menos en el *Guzmán*. Se refiere al momento en el que, tras el episodio del robo de la capacha llena de oro Guzmán

deambula hasta encontrarse en las cercanías de Toledo (I, II, 8: 316-318). En el citado episodio Mateo Alemán nos presenta, desde la óptica de la profesora, el encuentro de dos muchachos a la manera del *Rinconete*; de hecho, este encuentro alemaniano también es casual, al igual que el de los dos protagonistas cervantinos⁶⁰. Joly nos presenta el hallazgo en la novela de Cervantes no sólo en un terreno puramente formal, es decir, en el rechazo del determinismo o la imposibilidad de la amistad en la picaresca, sino también en la forma que tiene Cervantes de aprovechar un encuentro casual que culmina con una digresión moralista y convertirla en una virtuosa presentación de personajes, dos, que bien podrían convertirse en uno solo, pues en ocasiones mucho nos cuesta distinguir a ambos protagonistas. En palabras de Joly, “la divergencia con Alemán va mucho más allá de la presencia o ausencia de determinismo y de la posibilidad de entablar con otro una auténtica relación de diálogo y de amistad. Repercute a nivel muy concreto en unos auténticos hallazgos narrativos”. En este sentido habla también Rey Hazas (2003: p. 417) cuando nos dice que, con respecto a la incapacidad para la amistad de los pícaros, que supone un “cuestionamiento metanovelesco de una de las carencias más acusadas de la obra [el *Guzmán*] y de su autor, así como de la novela picaresca en general, incapaces unos y otros de atender simultáneamente a dos puntos de vista diferentes», y por eso “la novela cervantina sería, ya desde sus inicios, una burla de Alemán y de la picaresca, una emulación parcial que pone en solfa algunos de los defectos estéticos y sirve a Cervantes para perfilar y definir mejor su propia concepción artística”. Aunque las palabras del profesor son muy acertadas, nos parece aventurado pensar en la intención burlesca de la picaresca en general porque, si bien lo miramos, y admitida la referencia, el autor alcalaíno se apoya en estas relaciones para construir su propio mundo ficcional, en un nivel que trasciende las relaciones del pícaro de Alemán. Las relaciones de Lázaro se producen con la intención, en sus palabras, de arrimarse a los buenos, es decir, por interés. Y no de otra forma se

⁶⁰ En su magnífico trabajo, Blanco Aguinaga (1957: 338) ya lo advirtió: “La prehistoria determinante queda, desde el primer momento, eliminada. Aquí, como en el *Quijote*, lo que importa a Cervantes es la “historia” que ante nuestros ojos y oídos va a ir haciéndose a partir del momento en que él, novelista extraño a lo narrado y, por tanto, ignorante de pasados, llega a ella. Lo narrado a posteriori pero concebido con anterioridad a la historia no cabe en la manera cervantina de novelar”.

construyen esas relaciones con Rincón y Cortado, ya que, cierto es, se juran amistad, pero entienden que vivirán mejor juntos si, por su buen entendimiento una vez más, aglutinan y se complementan en su ejercicio de la picardía. Los defectos en el *Guzmán* a los que se refiere Rey Hazas no son sino una visión del mundo que es absolutamente ajena a la concepción de literatura de Cervantes.

Finalmente, creemos que, tras la presentación de esta novela en el volumen de las *Ejemplares* de 1613⁶¹, Cervantes parece que ha acomodado ciertos aspectos de la novela picaresca a su propósito más inmediato, que parece ser el de, en palabras de Rey Hazas, abrírnos las puertas de la mafia. Pero, con todo, el complutense no pierde la ocasión de mostrar algunas respuestas a la novela de Alemán; mas no sólo respuestas, sino también, a nuestro parecer, propuestas. A saber: sustitución de la pseudoautobiografía por un narrador externo que tamice la visión del mundo que puedan aportar los personajes; protagonista dual; y censura sobre lo antinatural de la vida de los personajes. Tanto es así, que nos vienen a la memoria las palabras de Cervantes, ahora sí, sobre *La Celestina*: “Libro divino si encubriera más lo humano” (vid. supra). Parece que también en el *Guzmán* encuentra Cervantes ciertos vicios humanos antinaturales y, por consiguiente, alejados de lo que debe incluirse en los personajes de la poética historia de la novela. Creemos, finalmente, que la propuesta más audaz de Cervantes es la primera, ya que es una de las características que triunfa como tal para el desarrollo y construcción de la novela moderna; el perspectivismo que aporta el complutense es único y supone un hallazgo crucial, más allá de que no se agotase el molde de la pseudoautobiografía, también fecundo en la historia de la novela. El perspectivismo que haya nuestro autor al introducirnos en la historia de dos pícaros que se encuentran por casualidad y que, tras entablar amistad y por su natural curiosidad acaban abriendo al lector las puertas de una cofradía de

⁶¹ El profesor Ynduráin (2002), en su memorable trabajo, nos advierte de que la estructura del Rinconete tiene un sustrato de entremés a pesar de su mención en el *Quijote*. Es posible que Cervantes la concibiera como entremés y finalmente lo transformara en novela; argumenta el crítico que la práctica desaparición de los protagonistas a favor del retablo de Monipodio y sus secuaces lleva a pensar en una concepción entremesil.

ladrones⁶² se antoja absolutamente brillante por lo que supone como nueva forma de analizar la realidad dada al lector.

Probablemente Cervantes se sintiera en cierto sentido engañado por la obra de Alemán ya que, a pesar de la aparición de la figura de un héroe verosímil, apegado al mundo real, la realidad nos es dada como hecha, con pocas o nulas posibilidades de interpretación libre por parte del lector. El receptor del mensaje de la obra de Alemán, el lector final, en este caso el mismo Cervantes, se ve atrapado por el punto de vista de un personaje abyecto y vil sin posibilidad de discutir con él ni un solo aspecto de la vida. De ahí que el alcaíno pretenda establecer distintas perspectivas para poder analizar la realidad con suficientes perspectivas, siempre desde una de las características cruciales del género picaresco: el diálogo. Lo veremos en su correspondiente apartado, pero Cervantes lee con maestría inusitada la genología del *Guzmán* y ve en el diálogo de Guzmán con el lector un diálogo en una clara desventaja por parte del lector, quien jamás podrá discutir la realidad que nos presenta su protagonista. Así, Cervantes propondrá otra manera de entender la literatura más cercana a la vida, fundamentalmente en el *Rinconete* y en el *Coloquio*, como veremos. El diálogo incompleto del *Guzmán* decide el complutense completarlo dentro de la propia ficción, a la manera que ya lo había hecho el autor quinientista del *Lazarillo*. Pero Cervantes lo hará a su manera, sin amoldarse al nuevo género, representando la respuesta al pícaro dentro de la novela, de tal forma que el Coloquio cobra todo su sentido.

Sigamos con *La ilustre fregona*. La crítica ha visto en esta novela otra prueba más del no picaresmo cervantino, ya desde Castro, una vez más, y más específicamente en Aguinaga⁶³ (1957), cuando alude a la condición de pícaro de Carriazo por inclinación, y no por necesidad. Sobejano (1978: p. 72), sin embargo, observa también con acierto que, en cierto sentido, Cervantes intenta

⁶² Al respecto dice Rey Hazas (2002: p. 182) que “ es posible que Cervantes observara alguna cofradía de ladrones semejante a la de Monipodio durante su estancia en la cárcel de Sevilla, alguna suerte de mafia delictiva sevillana”, para citar a continuación *La Miscelánea* de Luis Zapata, texto escrito entre 1592 y 1595 que parece corroborar la existencia de este tipo de asociaciones.

⁶³ También hicieron alusión a ello Rodríguez-Luis (1980 I, p. 56), Sieber, (1981: II, p. 21) o Avello-Arce (1982: III, pp. 7-10).

reflejar en esta novela un retrato de la picaresca no sólo como hecho literario sino también como hecho social. En una línea similar Barrenechea (1988: pp. 26-27) observa que el elogio de la vida picaresca se caracteriza por “un ímpetu vital reflejado en el desbordamiento expresivo”, y “el autor goza en el espectáculo de placeres”, pero también lo hace “con su propia capacidad estética para desplegar ese mundo ante los ojos asombrados del lector”; también Avalor Arce (1982 III, pp. 7-8) parece apuntar a la posibilidad de que nuestro autor mostrara un reto personal con la picaresca y con el propio Alemán.

Así, Cervantes nos da la mejor descripción de la vida picaresca y donde hace, por fin, un homenaje, ligero y no sin cierta ironía, al *Guzmán de Alfarache*. Nos dice el narrador (OC II, LIF, p. 743) que el protagonista de la historia, Carriazo, “salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache”. Creemos en el homenaje porque de nuevo podría haberlo obviado, como hizo el de Pasamonte⁶⁴, y creemos que ironiza puesto que sitúa al de Alfarache como aprendiz de este joven Carriazo, quien realmente tiene poco de pícaro, por lo que sitúa al pobre Guzmán a un nivel muy bajo en cuanto a su valor como pícaro.

A este respecto debemos traer de nuevo a colación el artículo citado más arriba de Joly (1999), en el que admite que tiene una trascendencia mayor que la que hasta ahora se le ha adjudicado, puesto que el apicarado protagonista, que lo es haciendo ejercicio de su libertad, está, como sabremos al final de la novelita, emparentado con la misteriosa protagonista, ya que son hermanos, y esta relación fraternal es, para Joly, una clara respuesta al *Guzmán*, pero no en términos ficcionales sino más profundos. Parece que el *Guzmán* apareció titulado en algunas ocasiones como *El pícaro cortesano*, hecho que es conocido por una declaración del propio Alemán, quien también repite en numerosas ocasiones que su protagonista era de claro entendimiento y gran formación, a pesar del hecho de ir a galeras. La otra vertiente tiene que ver con la inversión que supone la aparición de una figura femenina emparentada con el apicarado Carriazo, figura femenina que es una fregona que no friega,

⁶⁴ De hecho el personaje es similar al Guzmán, y no a Lázaro.

“explica que lo que se cuestiona de raíz en esta novela son los fundamentos mismos de la visión del eros, tal como se presenta en el *Guzmán*. De ahí que en *La ilustre fregona* encontremos una serie de sutiles inversiones de uno de los episodios eróticos más sonados del *Guzmán*, a saber el de la conclusión aportada por Alemán a las encadenadas frustraciones que en el terreno del galanteo se ha merecido Guzmán desde el momento en el que llega ‘hecho muy galán’ a Toledo hasta el de la humillante noche que llega a pasar en Malagón” (1999: p. 273).

A partir de estas afirmaciones apoya sus relaciones Joly y enfrenta las aventuras de Avendaño y Carriazo con las mozas del mesón y las aventuras de Guzmán en Malagón.

Sea como fuere, la novela de Cervantes, más allá de las referencias y reminiscencias hacia la novela picaresca en general, y hacia el *Guzmán* en particular, va tomando unos derroteros muy lejanos a la novela picaresca según avanzan las aventuras de los protagonistas. Bien podríamos también a colación de nuevo las palabras de Castro cuando dice que la picaresca es para Cervantes un medio, y no un fin en sí mismo. *La ilustre fregona* es quizás el mejor ejemplo de todos, ya que la intención de la novela de Cervantes está más cercana al intento de armonización del realismo-idealismo en una sola novela que al de competir con la picaresca. Parece como si el complutense nos quisiera transmitir la escasa eficacia del mensaje picaresco introduciendo nuevos y casi opuestos elementos compositivos⁶⁵. Pero lo curioso del caso es que podríamos relacionar un procedimiento novelesco tomado de la misma picaresca y, sobre el que, como ya hemos visto, Cervantes debió reflexionar mucho: la multiplicidad de la perspectiva y las voces narrativas. Ya lo probó con enorme acierto en su obra

⁶⁵ Sin hacer un análisis profundo de la cuestión, que escapa a nuestro estudio, Rodríguez Luis (1980 I, p. 168) dice que los dos estilos “son independientes”. “Sólo al final se impone la estilización”. Para Riley, (1981, pp. LXXVII-LXXVIII) Cervantes funde el esquema *romance / novel*, y para Avallé-Arce (1990) Constanza es el centro del relato alrededor del cual giran toda una serie de personajes, y es el motor de la ficción, como mandaba la preceptiva aristotélica.

magna y vuelve a presentárnoslo en esta novela. Tenemos en ella, al menos, dos narradores, que llamaremos extradiegéticos: la voz que habla, por un lado, y el ‘autor desta novela’. Pero dentro de la novela existen otros narradores como el mismo Carriazo, los criados, o el propio padre de Carriazo. Y como ya observó Barrenechea es curioso que los hechos referentes a la historia de Carriazo son contados por esos narradores extradiegéticos, y los narradores internos de la obra son los que nos cuentan sobre Constanza, o en palabras de la profesora (1961: p. 17), el autor omnisciente delega “en las palabras o en las acciones de quienes la rodean la revelación de las condiciones físicas y morales de la heroína”. Veamos el procedimiento en el propio texto:

“Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela, porque, así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo a la entrada de Illescas, diciendo que al entrar de la puerta de la villa encontraron dos mozos de mulas, al parecer andaluces, en calzones de lienzo anchos, jubones acuchillados de anejo, sus coletos de ante, dagas de ganchos y espadas sin tiros; al parecer, el uno venía de Sevilla y el otro iba a ella” (OC II: LIF, p. 751).

El recurso es similar al del *Quijote* —sin alcanzar su complejidad, claro es— y nos lleva a una nueva aproximación al perspectivismo cervantino, tan lejano de la unicidad del punto de vista de la picaresca. Creemos, al fin, que Cervantes procuró dotar de nuevo a su novela de una multiplicidad de puntos de vista que trascendiera a la de la novela picaresca al uso.

Pero avancemos con unos breves apuntes sobre la novela de *El Licenciado Vidriera*. Por un lado, haremos alusión a dos aspectos vistos por la crítica en relación con la picaresca. El primero de ellos corresponde a Rodríguez Luis (1980, I, p. 201), para quien el episodio central y nuclear de la novela, la serie de aforismos y apotegmas del loco Vidriera, sería la base que subyace en la picaresca, puesto que el objetivo es la censura de “la maldad y la corrupción del hombre”. Las críticas del protagonista son similares a las del pícaro Guzmán, y de nuevo estaría emparentado con Rincón y Cortado, quienes también critican y censuran. El didactismo, para Rodríguez Luis (1980 I: p. 292), son la base de la

novela, y “son los comentarios del Licenciado los que constituyen la verdadera justificación de la novela y, por ende, de la creación del personaje”. Las brillantes palabras del estudioso nos llevan a pensar quizá en una especie de parodia del procedimiento alemaniano. La cuestión clave es pensar en que Vidriera, al menos temporalmente, está desorientado, y eso siendo benévolo. Muchas de las críticas y censuras de los vicios humanos se pueden rastrear en la picaresca, lo que nos lleva a pensar que eran pensamientos propios de la época⁶⁶. Pero el hecho es que el didactismo de esta parte de la novela es indudable y, como decimos, podría parecer una parodia del de Guzmán. Si Vidriera ha perdido la razón y se comporta como un sabio que canoniza sobre todo y sobre todos, desde luego que la parodia al protagonista alemaniano estaría servida.

En segundo lugar, debemos traer de nuevo el brillante trabajo de Joly, en el que nos habla las aventuras militares del protagonista, y nos dice que este hecho supone un contrapunto a la vida de Guzmán, quien establece una relación primero de amistad y después de servicio con un capitán, al modo de Tomás Rodaja. Estos capitanes incitan a los dos protagonistas, a Tomás Rodaja y Guzmán, a alistarse como soldados y disfrutar de las ventajas de serlo, incluida la de cobrar una paga sin tener que alistarse si quiera, únicamente permaneciendo a su lado. La conciencia limpia de Tomás le impide participar de semejante estafa; sin embargo, Guzmán sí acepta y consiente en percibir una paga pese a no ser finalmente alistado por su corta edad. Cuando ha dilapidado el dinero percibido en el juego nos pinta una serie de fechorías cometidas por él, a través de las cuales nos muestra los abusos que se producían en el mundo militar.

Lo que se pregunta Joly es si, al igual que se ha observado por parte de la crítica reminiscencias del *Guzmán* en la vida militar de Rodaja, por qué no se ha atendido de la misma manera los episodios en los que Vidriera hace una

⁶⁶ Dice Casaldueño (1943: pp. 140-141) que los aforismos no tienen originalidad y Cervantes les “añade algo a ese tono sentencioso: su manera de enracimar los dichos, agrupándolos con un ritmo acelerado que hace girar velozmente a toda la sociedad”. Por su parte, Rodríguez Luis (1980, I, 201) intuye que la crítica del protagonista es similar a la del pícaro pero potenciada por una vocación intelectual; en estos aforismos es donde se observa el didactismo del relato; Amezáa (1982, II, p. 196) cree que “la acción novelesca se suspende un momento para trocarse en tratado moral [...] también lo había hecho Mateo Alemán con las largas reflexiones y comentarios que puso en boca de su pícaro”; además, observa (174-175) hace florecer una suerte de elenco de libros de aforismos de la época.

verdadera antología de lecciones sobre vidas, oficios y personas; así, podríamos añadir que la ristra de sátiras y dichos que hace el loco Vidriera podrían suponer una respuesta a las moralinas y dogmas con las que una y otra vez interrumpe la narración de la vida de Guzmanillo el Guzmán adulto.

Es una observación interesante la que aporta Joly, ya que las diatribas de Vidriera, de Cervantes al fin, contra todo tipo de oficios y condiciones están puestas en boca de alguien que supuestamente ha perdido la razón (¿igual que don Quijote?⁶⁷), y si la intención del alcaíno era establecer una relación con la vida de Guzmán, qué mejor manera de burlarse del pícaro de Alemán que hacer pasar a su protagonista por una enajenación mental transitoria (permítasenos el término técnico).

En este punto avanzamos hacia la binovela *Casamiento-Coloquio*. La complejidad estructural de la última entrega nos acerca a la mayor prueba del intento cervantino de trascender la novela picaresca. Las referencias son continuas, sobre todo a la novela de Alemán, a veces en forma de parodia, otras en forma de burla. Pero simplemente la consideración de la estructura de la novela nos lleva a pensar en que Cervantes tenía en mente el *Guzmán* en todo momento⁶⁸.

Decía Amezúa que el *Casamiento* bien parecía una serie de refranes didácticos con un mínimo desarrollo narrativo, por lo que de ejemplarizante tiene la obra. El hecho es que siempre se lo consideró como prólogo para el *Coloquio*⁶⁹ a pesar de que también desde muy temprano se advirtieron elementos picarescos como el protagonismo del soldado con sífilis o el engaño a los ojos⁷⁰. Sobre el propio Campuzano también matizaba Castro que “ofuscado un

⁶⁷ Existen parecidos razonables entre ambos personajes, si bien también hay diferencias. Observa Rosales (1959-1960: 109-111) que los dos “pensaron más de lo preciso”. La variedad en sus nombres destaca por encima de otros paralelismos. Añade A Valle Arce (1982, II, p. 16) que la locura “como solidaria del intelecto, es lo que propone la vida de don Quijote y lo que ilustra cumplidamente la vida del licenciado Vidriera”. También hay diferencias palpables: el origen de sus locuras; los libros para uno, la discreción del otro; el afán de acción de uno y el inmovilismo de la palabra del otro.

⁶⁸ Pabst (1967: pp. 240, 242).

⁶⁹ Icaza (1901: p. 219); Amezúa, (1982 II: p. 203), Pfandle (1933: p. 366). Sin embargo Rodríguez Luis (1980 II: p. 51) no está muy de acuerdo, al considerar la novela con “caracterización psicológica” y espontánea en sus reacciones, opinión con la que estamos más en consonancia.

⁷⁰ Así lo vieron Cotarelo y Valledor (1915: 38), Castro, (2002: 220), que habla de “episodio de picardía”, Amezúa (II, 380) o Jarocka (1979: 75), para quien posee “elementos picarescos”.

momento, vuelve al plano de la dignidad”, hecho que lo diferenciaba del héroe picaresco, pero aparentemente de una forma similar a la que experimentan Rincón y Cortado o el mismo Vidriera. Pero los casos tienen sus diferencias también, en forma de locura en el último ejemplo y en forma de incompatibilidad en el caso de los dos jóvenes pícaros; nunca sabremos, como en casi todas las novelas cervantinas, qué ocurre con los personajes de sus novelas una vez terminada la narración de ésta. Es decir, no sabemos si Campuzano volvería a las andadas o no aunque, por lo que sabemos de él, es probable que no renunciara nunca más al engaño, pues ya lo hizo en una cosa tan seria para Cervantes como el amor y matrimonio. Sobre el propio Campuzano nos hace El Saffar (1976: p. 25) una valoración interesante cuando nos dice que lo que realmente aprende el soldado de doña Estefanía es el arte de contar historias, que es lo que él hace con el coloquio de los dos perros. Lo que ya no compartimos es que, derivado de este hecho, dice la ilustre hispanista que Campuzano intenta engañar a Peralta con el coloquio. Y no lo podemos compartir porque, como se nos muestra al final del *Casamiento* y al final del *Coloquio*, el licenciado entiende el artificio: “de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno” (OC II: CE, p. 890). Creemos, al fin, que no hay intento de engaño de Campuzano. Sevilla, por su parte, incluye el *Coloquio* dentro de su antología de novelas picarescas, a pesar de que “Cervantes trama una novela picaresca que funciona como antipicaresca, de modo que el resultado conseguido nos permite entrever, *ex contrario*, como entendía él que debía ser el género” (2001: p. XXXIII).

Una de las últimas aportaciones al respecto nos la da Sieber, para quien la parodia del Guzmán es evidente por cuanto satiriza “la falta de estructura aristotélica de estas novelas picarescas”; incluso se la ha llegado a emparentar con Moll Flander. Como podemos comprobar, las apreciaciones sobre la cuestión son inagotables, por lo que debemos ceñirnos a esas referencias directas al *Guzmán*.

En este punto lo que más nos interesa destacar, puesto que más adelante desgranaremos los puntos que más la unen con la picaresca, es que el

Casamiento nos sirve de marco⁷¹ del *Coloquio*, hecho que va más allá de la mera narración de un engaño apicarado, como veremos. Así, tras moverse en diversos espacios en compañía el uno del otro, Campuzano y el licenciado Peralta se disponen a sus respectivas tareas, el uno a leer y el otro, curiosamente, a sestear a la espera del veredicto de su amigo sobre el coloquio real o realista del convaleciente soldado.

Es en el *Coloquio* donde más concomitancias encontramos hacia el *Guzmán*. Cervantes parece que responde de una manera muy peculiar a la temática de la picaresca y, sobre todo, a la estructura narrativa de la novela de Alemán. De hecho, alguno críticos han visto en el *Coloquio* la única novela cervantina que cumple con todos los requisitos de una verdadera novela picaresca, “incluso más que la mayoría de novelas picarescas”⁷². Los primeros en apreciar el carácter picaresco del *Coloquio* fueron Cotarelo y Valledor (1915: 38) y Hainsworth (1933: 12, n. 2), si bien en el siglo pasado fue cuando más polémicas se produjeron al respecto. El trabajo clave para esta cuestión fue, una vez más, el de Blanco Aguinaga (1957), quien enfrentó, como veremos, las diferencias entre dos tipos de realismo: uno abierto y en libertad, el cervantino, y otro cerrado, asfixiante y determinista, el de Alemán. Y es cuestión indiscutible; sin embargo creemos que el complutense tampoco gustaba del realismo tan descarnado de *La Celestina*, y no por ese motivo le dejó de parecer un libro “divino”. Nuestro autor quiso modificar el realismo alemaniano desde otras perspectivas, no sólo la ideológica, que también, sino sobre todo desde la perspectiva poética, como un realismo más cercano a la verosimilitud vital. De hecho, si hacemos un ligero repaso de la gran cantidad de referencias que podemos ver en esta obra hacia a la de Alemán veremos que la leyó con mucha atención y pudo conformar un, permítasenos la licencia, una suerte de *Cervantes picaresco*. Empezando por Berganza, pues su retiro final como ayudante y cuidador recuerda mucho al de Guzmán, purgando sus pecados en galeras, así

⁷¹ Al respecto nos parecen las más acertadas las interpretaciones de Avalle Arce (1982: II, p. 26), Rey Hazas (1983), Quérillacq (1989), Riley, (1990a y 1990b), entre otros. En ellas, los estudiosos abogan por la unión de ambas novelas, como venimos apuntando desde más arriba. En cualquier caso, la polémica ha sido ampliamente debatida.

⁷² Sevilla, Florencio: *La novela picaresca española*, cit. p. XXXII.

como sus inicios en el Matadero de Sevilla, “un sospechoso paralelismo entre los comienzos de Berganza y los de Guzmán de Alfarache”, en palabras de Avalor Arce (1982: III, p. 27); además, su paso por las clases de la Compañía de Jesús, el hambre que pasa con el morisco y el poeta, sus estudios en la Compañía de Jesús, su trabajo de alcahuete del jifero y bufón del atambor recuerdan al Guzmán embajador...⁷³ Para las relaciones de Cipión nos remitimos a las siguientes páginas.

Centrándonos en el desarrollo de la novela, la primera preocupación del complutense se centra en el portento del habla de los dos perros, bien ambientados en un lugar muy concreto y real, con unos personajes que existieron⁷⁴. Por ello los protagonistas hablan, sin explicarse cómo:

“BERGANZA.-Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

CIPIÓN.-Así es la verdad, Berganza; y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional”. (OC II, CP, p. 895)

Resulta extraño encontrar una maravilla de este calibre en una novela cervantina, pero convenimos con Rey Hazas (2003: p. 380) en que “desde una óptica histórico-literaria, no debe extrañarnos demasiado que el pícaro sea un perro, porque, (...), la novela picaresca y los relatos de corte lucianesco están muy ligados desde sus inicios en la literatura española de mediados del siglo XVI”.

Pero soslayemos por el momento la condición canina de los protagonistas de la obra cervantina y pongamos el foco sobre las características de la picaresca que el complutense pone en liza en su relato. Comenzaremos por la pseudoautobiografía, cuestión capital del género. Berganza hace una auténtica relación de su vida, en ese momento de recogimiento que recuerda mucho al de

⁷³ De acuerdo con las apreciaciones de Sobejano (1975: p. 37), quien pone encima de la mesa estos y otros paralelismos más igual de interesantes.

⁷⁴ Mahúdes es un personaje histórico, al igual que sus perros. Véase Amezúa (1982 II: 411-412).

Guzmán en galeras, como decíamos más arriba. Pero ya nuestro autor se cuida en exceso de mantener la coherencia en su poética novelística y no circunscribe el relato a un solo punto de vista puesto que, como veremos, queda velado por otras voces narrativas, lo que conforma una complejidad estructural impropia de la época y que trasciende con creces la duda de la palabra del antihéroe picaresco que habían puesto en liza Alemán y el anónimo autor del *Lazarillo*. De esta forma vuelve a poner sobre el tapete literario el juego de perspectivas que había comenzado en el *Quijote* y que siguió en otros experimentos tan felices como *Rinconete* o *La ilustre fregona*. Los protagonistas nos exponen sus verdades y nos son dadas a través de distintos filtros: un narrador externo y otro arábigo en la obra magna; también un narrador externo y con cierta socarronería en *Rinconete*; y dos narradores de nuevo en la novela de Carriazo y Constanza, externos ambos, que incluyen otras relaciones internas en boca de sus personajes. Cervantes utiliza las narraciones biográficas como instrumento, no como fin, de la misma forma que opera con la poética picaresca en general, como vimos más arriba.

Volviendo a la narración de Berganza, tampoco sorprende (ya practicó parecido procedimiento en el *Quijote*) en exceso las dudas sobre su origen, cuando nos dice (OC II: CP, pp. 898-899) que “paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos”. Esos “paréceme” o “debieron ser” indican con claridad que Cervantes rechaza, insistimos, con plena conciencia y coherencia, el determinismo que emana del origen vil del pícaro, pero no lo hace por una cuestión, según creemos, estética, sino ética, a pesar de que ambas son inseparables. En este sentido estamos plenamente de acuerdo con Rey Hazas (2003: p. 383) cuando nos dice:

“Berganza carece de “prehistoria”; carece de abolengo picaral, ya que apenas si sabe de sus progenitores otra cosa que habían sido alanos jiferos, y eso vagamente [...] aun en el caso de que aceptáramos que es hijo de una bruja y que fue transformado

por otra en perro —hecho que es absolutamente inaceptable; pero aun creyéndolo-, resulta que Berganza alcanza a conocer su origen vil cuando su vida está ya prácticamente hecha, cuando ha alcanzado ya una considerable madurez”.

Este hecho es el que juzga Cervantes y decide no aplicar para construir su novela, consciente de la trascendencia de la misma, por el fuerte condicionamiento hacia la libertad de sus personajes, hacia la libertad de acción del hombre y hacia su libre albedrío. Sus criaturas de ficción, como en la vida, tienen libre albedrío, eligen como lo hacen Rincón, Cortado, don Quijote, Sancho o Carriazo. El hombre sólo es hijo de sus obras. Por lo tanto, la respuesta de Cervantes es clara. Otra cuestión derivada de ésta convierte al *Coloquio* en su conjunto en una obra libre también de la conflictividad social, pues el concepto de honor, de afán de medro, queda muy alejado del objetivo de la composición. Tanto es así, que creemos que la mayor conflictividad se da dentro del terreno literario, ya que esta metanovela entra en discusión con el *Guzmán* en el campo poético y no en el social, puesto que la función que en el diálogo tiene el otro protagonista del relato es clara: moldear y corregir la forma, no así el contenido.

Y en este punto encontramos la correlación con otro de los puntos polémicos de la obra: su concepción como diálogo. En varias ocasiones se ha aludido a la identificación de Berganza con Alemán y a Cipión con Cervantes⁷⁵, pero más allá de la polémica, demostraremos a lo largo de este trabajo que Cervantes comprendió con una clarividencia tal el género picaresco que busca en las mismas raíces de la picaresca para mostrar virtudes y defectos de una desviación de lo que hasta la aparición del *Lazarillo* se venía practicando con importante fecundidad: el diálogo. Nuestro autor parece que quisiera darnos una pista al titular la obra como *Novela y Coloquio*... por lo que su intención al respecto era un tanto ambigua ya que, una vez más buscaba el híbrido de los géneros para conformar una nueva literatura que los trascendiera, que no se

⁷⁵ Existen evidentes paralelismos entre Berganza y Alemán: el nacimiento en Sevilla, sin ir más lejos; el episodio del jamón, que nos lleva a pensar en los judeoconversos; el origen alano de Berganza que, mediante un juego de palabras nos evoca ‘Alemán’ (como observa Márquez Villanueva 1991: 165-169). Véanse también los excelentes trabajos al respecto de Guillén (1966), Sobejano (1977), Avalué Arce (1982 III: 29) o Dunn (1982: 119).

encorsetara entre unas estructuras fijas e inamovibles; por ese motivo juega con la raíz e inspiración del género bribiático.

Al respecto coincidimos con Pozuelo Yvancos (1978: p. 163) cuando afirma que la obra “no es sólo un diálogo; goza de otro estatus: es mucho más que una novela, la narración de una vida, la de Berganza, hecha a un auditor de la misma; éste intervendrá no en la ‘historia’ de la vida, sino en el ‘discurso’, esto es, en el modo de elocución de esa historia”; a pesar de ello, “a nadie se le escapa el hecho de que, por muy dialogada que sea, esta novela posee un registro narrativo; este registro diegético la diferencia notablemente de la modalidad discursiva, de los diálogos doctrinales renacentistas”. El registro narrativo del que habla el crítico muestra claramente la preferencia cervantina por la novela, por la narración⁷⁶, de ahí que de la misma manera que mira de frente los diálogos renacentistas procede igual con la picaresca para crear una mixtura que supera con creces ambas formas, la del diálogo doctrinal renacentista y la de Mateo Alemán; las une y las funde para crear una novela nueva, más redonda y, sobre todo, el logro de una coral que funciona desde todas las perspectivas, puesto que no debemos olvidar que en el punto de mira se encuentra la forma de novelar de Alemán. Más allá de ello, para Blanco Aguinaga (1957: 332) “la *novela* es el diálogo, con todas sus divagaciones y tangentes”, afirmación que dista en algo de las anteriores; más allá de toda polémica, creemos, como venimos afirmando, que la forma dialogada y coloquial tiene mucho que ver con una comprensión del género picaresco por parte de Cervantes que la crítica ha tardado siglos de estudio en apreciar, pues nuestro autor utiliza el diálogo para mostrar y completar una visión más amplia de la realidad y de la vida, y para mostrar a Alemán, en palabras de Rey Hazas, cómo se hace una novela.

De hecho creemos que es un motivo lo suficientemente potente y que justifica muchos de los rasgos compositivos que tampoco compartía el complutense con Alemán, como son la autobiografía o la constante y machacona prédica de Guzmán. Y la mejor prueba de todo es que, no satisfecho con el hecho de que los pícaros dialogasen impenitentemente y sin descanso durante toda la

⁷⁶ De acuerdo con lo que dice Rodríguez Luis (1980 I: p. 230).

noche —como hacen en cualquier otra narración picaresca como Guzmán o Lázaro, bien con el lector bien con Vuestra Merced— añade otros componentes que facilitan el multiperspectivismo de la realidad: por un lado, la novela, como hemos visto, está enmarcada dentro de otra, puesto que la novela-coloquio es un escrito de un personaje; por otro lado, los protagonistas son unos perros que cuidan a los enfermos del Hospital de la Resurrección, personajes que quedan bajo el prisma de otro que parece que, mientras dormitaba y sudaba sus fiebres, los oía hablar. Por lo tanto Cervantes se cuida mucho de que el diálogo picaresco que había propuesta quede, al menos, bajo la sombra de la sospecha; parece que al alcaláino le provocan dudas varios aspectos que quisiera resaltar, como son la fiabilidad del narrador, la imposibilidad de respuesta por parte del narratario y, por último, la visión que de la sociedad y del género humano aportan estos personajes tan interesantes a la par que sospechosos. Cervantes responde fundamentalmente mediante una técnica ya utilizada y que le viene al pelo por ser más orgánica y apropiada para la narración: el diálogo. Por este motivo nuestro autor entiende que la mejor forma de superar la unicidad del punto de vista de la picaresca es jugando con las mismas cartas que había utilizado dicho género, con la tradición del diálogo.

Cervantes intentó demostrar una y otra vez que el diálogo de los protagonistas de la novela picaresca estaba incompleto, inacabado, y que era necesario completarlo. Así, pergeña el complutense una respuesta a la altura del éxito del *Guzmán* con esta magnífica y oscura novelita. Tanto es así, que crea toda una serie de diálogos unidos de una manera compleja ya que, como decíamos más arriba, no son sólo los perros los que hablan, sino que también el creador de la novela, Campuzano, dialoga con su amigo el licenciado Peralta, y además con un evidente paralelismo, puesto que, y en esto coincidimos con Rey Hazas (2003: p. 396):

“Se trata siempre de un emisor autobiográfico y un receptor de la peripecia que entablan un coloquio. Hay, pues, un personaje que narra su propia experiencia de vida, y otro que se limita a escuchar y comentar algún aspecto del relato del primero. Y ello se debe, según creo, a que la principal intención de

Cervantes es discutir la validez de la autobiografía sola, del uso exclusivo de la primera persona de la narración, como medio fiable de expresión novelesca por sí solo”.

Los diálogos de estos cuatro personajes no son los mismos que apreciamos entre otras parejas cervantinas como Rincón y Cortado o Quijote y Sancho, pues no son los diálogos puramente narrativos. En este sentido cobra mucho más valor la raíz dialógica del relato de los perrihombres cervantinos, puesto que entroncan directamente con la tradición de la que se nutre la propia novela picaresca y responde Cervantes, de esta forma, en el terreno estrictamente literario, proponiendo desde la picaresca para trascenderla, superarla y crear una novela nueva.

Por otra parte, debemos admitir que algunas de las respuestas de Cipión apuntan directamente a Alemán por su deje moralizador y murmurador⁷⁷. De hecho, la primera de las advertencias contra la forma de narrar de Guzmán —de Berganza— es un pequeño tratado de narración. Recordemos sus palabras (OC II: CP, pp. 900-901):

“Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia. Y quírote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir”.

La respuesta es clara. No es necesario adornarse para explicar las «faltas» de los demás porque la gracia de la narración está en dos formas de contar: sin artificios

⁷⁷ Recordemos que siempre Cervantes rechazó la sátira en su concepción artística, como así lo corrobora en el *Viaje del Parnaso*.

porque la historia es suficientemente cautivadora, o bien con artificios de todo tipo porque la trama no tiene enjundia. El resto de correcciones son menos intensas pero igual de cortantes: “Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida”, “murmura, pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca”, “vuelve a tu senda y camina”, “mírate a los pies y desharás la rueda”, “sé breve”, “no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante”, “Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido”, “que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto”... Hasta que llegamos a otra de las grandes reflexiones sobre la novela, de nuevo en boca de Cipión (OC II: CP, p. 916):

“Advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido, porque no tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos, y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defectos ajenos buen celo. Y no hay vida de ningún murmurante que, si la consideras y escudriñas, no la halles llena de vicios y de insolencias. Y debajo de saber esto, filosofea ahora cuanto quisieres”.

Cervantes entiende por falsa filosofía la murmuración, pues uno debe, permítasenos el refrán, predicar con el ejemplo, y cuando uno atisba la vida de los que supuestamente filosofan aprecia que está lleno de “vicios y de insolencias”. La referencia a Guzmán es, según creemos, evidente, pues es el mayor ejemplo de filósofo que, desde su atalaya, escudriña los vicios humanos, y además hace gala de ello. Al fin y al cabo, el otro ejemplo de sátira social y moral es el de *Lazarillo*, quien está demasiado ocupado justificando su estado actual.

Y hemos dejado para el final de las advertencias de Cipión un fragmento que se nos antoja crucial y que muestra, una vez más, que Cervantes hace lo que dice y dice lo que hace. Nuestro autor llega a comprender que, en un momento, Alemán no sea capaz de contener la murmuración como parte de la narración y, así, hasta el propio Cipión, que en tantas ocasiones ha censurado este aspecto en

su compañero, cae en el pecado; la cita es larga pero muestra a la perfección la comprensión de Cervantes hacia el error humano y, como correlación, el error literario, de la misma manera en que se justificaba en el transcurso de la segunda parte del *Quijote*⁷⁸ por las novelas intercaladas:

“CIPIÓN.-Pocas o ninguna vez se cumple con la ambición que no sea con daño de tercero.

BERGANZA.-Ya hemos dicho que no hemos de murmurar.

CIPIÓN.-Sí, que yo no murmuro de nadie.

BERGANZA.-Ahora acabo de confirmar por verdad lo que muchas veces he oído decir. Acaba un maldiciente murmurador de echar a perder diez linajes y de caluniar veinte buenos, y si alguno le reprehende por lo que ha dicho, responde que él no ha dicho nada, y que si ha dicho algo, no lo ha dicho por tanto, y que si pensara que alguno se había de agraviar, no lo dijera. A la fe, Cipión, mucho ha de saber, y muy sobre los estribos ha de andar el que quisiere sustentar dos horas de conversación sin tocar los límites de la murmuración; porque yo veo en mí que, con ser un animal, como soy, a cuatro razones que digo, me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes; por lo cual vuelvo a decir lo que otra vez he dicho: que el hacer y decir mal lo heredamos de

⁷⁸ “—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada El curioso impertinente; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (OC DQ II, cap. III, p. 581). Y más adelante dice don Quijote: “y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos” (OC DQ II, cap. III, p. 582). Y, si bien es una cita larga, el pasaje más relevante al respecto es el siguiente: “Dicen que en el propio original desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que, por huir deste inconveniente, había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”. (OC DQ II, cap. XLIV, p. 886-887).

nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Vese claro en que, apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas, cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre.

CIPIÓN.-Así es verdad, y yo confieso mi yerro y quiero que me le perdone, pues te he perdonado tantos. Echemos pelillos a la mar, como dicen los muchachos, y no murmuremos de aquí adelante; y sigue tu cuento, que le dejaste en la autoridad con que los hijos del mercader tu amo iban al estudio de la Compañía de Jesús.

BERGANZA.-A Él me encomiendo en todo acontecimiento; y, aunque el dejar de murmurar lo tengo por dificultoso, pienso usar de un remedio que oí decir que usaba un gran jurador, el cual, arrepentido de su mala costumbre, cada vez que después de su arrepentimiento juraba, se daba un pellizco en el brazo, o besaba la tierra, en pena de su culpa; pero, con todo esto, juraba. Así yo, cada vez que fuere contra el precepto que me has dado de que no murmure y contra la intención que tengo de no murmurar, me morderé el pico de la lengua de modo que me duela y me acuerde de mi culpa para no volver a ella.

CIPIÓN.-Tal es ese remedio, que si usas dél espero que te has de morder tantas veces que has de quedar sin lengua, y así, quedarás imposibilitado de murmurar”. (OC II: CP, p. 912-913)

De nuevo Cervantes nos muestra su enorme comprensión para con los defectos humanos y, por ende, narrativos. Y es que, bien mirado, la única función que tiene el perro Cipión en esta novela es la de moralizar; no deja de canonizar, corregir, modular y llamar la atención al pobre Berganza. En palabras de Sobejano (1975: 37-40), “si en el *Coloquio* deseaba Cervantes oponerse a las moralizaciones del *Guzmán*, lo menos que puede decirse es que no lo consiguió en modo alguno: el *Coloquio*, dentro de sus cortas medidas, está lleno de moralizaciones y digresiones”. El principal problema de las palabras de Sobejano es que, salvo alguna que otra excepción, las moralizaciones de Cipión se dirigen básicamente a, como ya hemos indicado, corregir la forma de contar de su amigo, y no a satirizar vicios humanos, como hace una y otra vez Guzmán.

Lo curioso es que sí podemos apreciar, no sin cierta sorpresa, cómo el perro Berganza expone una reflexión más propia del *Guzmán* que de una obra de Cervantes cuando observa con amargura que “apenas ha sacado el niño el brazo

de las fajas, cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre”. Recuerda mucho a aquella reflexión de Guzmán (I, III, 1, p. 355), cuando muestra, una vez más, su dogmatismo al afirmar que

“Este camino corre el mundo. No comienza de nuevo, que de atrás le viene el garbanzo al pico. No tiene medio ni remedio. Así lo hallamos, así lo dejaremos. No se espere mejor tiempo ni se piense que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma cosa. El primero padre fue alevoso; la primera madre, mentirosa; el primer hijo, ladrón y fraticida. ¿Qué hay ahora que no hubo, o qué se espera de lo por venir?”

Son reflexiones similares que no parecen propias de un personaje creado de la misma pluma cervantina.

Pero volvamos a la sátira, que es para nuestro autor el enemigo del cuerpo de fábula completo del que hablaba el canónigo en el *Quijote*; nos parece muestra clara de que Cervantes estaba muy seguro de que el nacimiento de la novela, del que él se sabía padre, o mejor madre, no podía quedar mancillado por la práctica de la sátira, tan alejada de los preceptos aristotélicos. Es, como sabemos, uno de los ejes de la novela picaresca. Entendemos que no tanto el *Lazarillo* como la obra de la Alemán es la que lleva al extremo algunas de las características de la obra anónima para sus propósitos moralizantes, para lo que utiliza la sátira social, por supuesto, y la sátira de los vicios humanos. Ejemplos de ello tenemos muchos, como muestran los comportamientos de los propios protagonistas, de los amos de Lázaro, o de muchos de los personajes que se van cruzando por la vida del de Alfarache, pintados por éste como ladrones, embusteros y estafadores que lo llevan por el mal camino.

Nos gustaría culminar este acercamiento con el análisis de la hispanista Joly (1999), en su ya comentado artículo, donde culmina, como no podía ser de otra forma, con ciertas apreciaciones sobre el *Coloquio*, y que nos parecen de los últimos trabajos más interesantes sobre la cuestión. En él dirige su mirada hacia el “bestiario” de la genial novela cervantina. Atiende la profesora a las reminiscencias esópicas, por un lado, y al *Asno de Oro* de Apuleyo, por otro.

Cuando Berganza pone una serie de ejemplos que explican lo que la fábula del asno supone de imitación de la perrilla faldera, cuando el propio Berganza dice “rebuzne el pícaro”. Entiende Joly (1999: p. 275) que esta expresión “enjuicia la voluntad de Alemán de que por medio de la voz de un pícaro nos están llegando verdades”. La inversión que se produce en la narración cervantina encierra una feroz crítica a la picaresca de Alemán y pone en su lugar su prosa y su forma de entender la narrativa.

“La alusión al pícaro rebuznador es algo que se intercala en los comentarios hechos por Berganza a propósito de su entrada al servicio del rico mercader sevillano en cuya casa pasa uno de los momentos más felices de su existencia. Amores que, por supuesto, deshonran tanto a esta casa como a su dueño, como se desprende de múltiples testimonios y como Alemán indica claramente en dos lugares de sus obras”.

Las dos circunstancias a las que se refiere Joly: una de ellas es el final de la historia de Bonifacio y Dorotea, con las circunstancias que suponen el castigo de Claudio, y la otra es en la que Guzmán se refiere a las ofensas contra la señora en cuya casa es arrestado⁷⁹. Las referencias de Joly son extremadamente acertadas, pues configuran unos aspectos hasta entonces desconocidos sobre referencias y relaciones directas y claras de la obra cervantina a la de Alemán, cuestiones que, se entiende, son un hallazgo que no hace sino corroborar la enorme relación de la novela cervantina con la picaresca en general y con el *Guzmán* en particular. Finalmente, entiende la profesora que el último crimen de Guzmán, que no es sólo engañar y robar a la viuda que le ha tomado a su servicio, sino que deshonra su casa con los amores con una esclava. Berganza, por su parte, entra en una pelea a muerte con la mujer a la que él llama su “perra”. Esto “ha de verse como una alusión en clave a otra divergencia de fondo entre las opciones narrativas de los dos escritores”. Es evidente que para Joly las referencias cervantinas no hacen sino alejar a nuestro autor de la concepción novelística de la picaresca; esto es cierto, si bien la acumulación de tantos elementos de relación no hace

⁷⁹ Los dos episodios corresponden al *Guzmán*: 2ª, II, 9, p. 729; y la otra a 2ª, III, 7, p. 863.

sino formar una idea de la novelística cervantina cercana al género bribiático. Pero aún hay más: estas referencias llevan a la profesora a la última e interesante reflexión (1999: p. 276):

“Esta alusión en clave tiene, además, el interés de poderse tomar en consideración a la hora de volver a las sempiternas discusiones en torno a la fecha de redacción de cada una de las novelas recogidas por su autor en el volumen de 1613. Este episodio de la lucha sorda entre Berganza y la negra es, en efecto, el único que me ha llevado a mencionar aquí la segunda parte del *Guzmán*, y un momento bien avanzado de la vida de su protagonista. Todos los demás fragmentos del *Guzmán* citados por mí en lo que precede pertenecen, en cambio, al apretado grupo de capítulos situados entre el séptimo y el décimo del segundo libro de la primera parte. La forma en que estos capítulos está aprovechado en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y *La ilustre fregona* parece dar a entender que tenemos en estas tres novelas reacciones tempranas a la lectura del *Guzmán*, aunque queda por supuesto abierta la posibilidad de retoques más tardíos”.

Esta última cita del trabajo de Joly abre numerosas hipótesis sobre la composición de las *Ejemplares*, muchas de ellas ya exploradas por la crítica. En cualquier caso, lo más interesante resulta lo cercano que a partir de aquí resulta formular relaciones entre los planteamientos y composiciones que Cervantes pudo hacer para con su obra desde la lectura detenida del *Guzmán*, pues si ya desde tan temprano comenzó a plantearse, mejor dicho, a replantearse la forma y el fondo de sus composiciones novelísticas, la relación de la picaresca es más importante de lo que nos habríamos imaginado desde un principio. Las primeras alusiones al pícaro alemán ya aparecen, como hemos visto en varias ocasiones, en el episodio de galeotes del *Quijote*, es decir, ya desde los muy tempranos episodios quijotescos, por lo que el impacto de la exitosa irrupción de la picaresca fue crucial para Cervantes. Y, como refrenda Joly, podríamos aventurarnos a decir que la influencia de la picaresca en las tres *Ejemplares* citadas más arriba nos llevan a pensar en unas prontas reacciones a la imponente obra de Alemán, aunque más adelante las revisara como preparación para el volumen de 1613, ya que no resulta nada descabellado pensar que, admitiendo

que las relaciones que apunta Joly sean acertadas, que entendemos que realmente lo son, la única referencia al segundo volumen del *Guzmán*, y bien al final, serían estas últimas comentadas más arriba. Si esto es así, Cervantes reaccionaría de manera fugaz e inteligente a la aparición de la primera parte, para después, y con la aparición de la segunda parte en 1604, poder conformarse una idea más precisa y certera del *Guzmán*. Esto no quiere decir que sus reacciones fueran estancas en el tiempo, todo lo contrario: suponen un continuo en la formación del ideal de novela de Cervantes, fue cambiando y evolucionando poco a poco, pero siempre gracias a las reacciones y reflexiones que le inspiraron los pícaros. Como hemos podido observar en este somero repaso, la crítica asume con evidente unanimidad el carácter picaresco de la novela, bien como parodia del género, bien como metanovela reflexiva sobre lazarillos y guzmanes, como crítica a estos en su forma de novelar... Sea como fuere, se ha querido ver una profunda reflexión sobre la nueva forma de novelar que habían propuesto tanto el anónimo autor del *Lazarillo* como Mateo Alemán⁸⁰, a pesar de que globalmente los aspectos más destacados se centran en la lejanía con cuestiones formales en contraste con la cercanía a elementos temáticos.

En este sentido nos gustaría poner de relieve un procedimiento formal que lo emparentaría en cierto sentido con la novela picaresca, ya que, como veremos de forma ampliada más abajo, Cervantes, gran conocedor del género, y en las novelas en las que más quiere “competir” con *Guzmán* y *Lázaro*, a saber, el *Rinconete*, el *Casamiento* y el *Coloquio*, nos encontramos con narrador externo en el primer caso y uno interno en el segundo; a partir de aquí, el narrador da paso, casi sin preámbulos, al diálogo de sus criaturas, en las que se centra la acción y la trama de la historia. La introducción del narrador hasta que da paso al brillante diálogo entre Rincón y Cortado es muy breve⁸¹; en este

⁸⁰ Véanse al respecto las interesantes reflexiones de Forcione (1984: p. 28), y con ciertos matices Rodríguez Luis (1980: I, p. 216), e incluso Sieber (1981: II, p. 35).

⁸¹ “En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcadia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargatas, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un

primer acercamiento Cervantes lo utiliza como mero conductor de la historia, sobre todo en la primera parte de la novela, la parte más cercana a la novela picaresca. Tanto es así, que la contribución a la historia por parte del narrador incluso le añade cierto tono socarrón a la escena, centrándose en la necesaria descripción de su aspecto externo, para hacerlo contrastar con el tratamiento que ambos se dispensan.

Similar procedimiento utiliza en el *Casamiento*, obra en la que, a pesar de considerarla como marco del Coloquio, podríamos considerarla, para este propósito, casi como composición independiente⁸². Sin embargo, el narrador de la novela utiliza mayor economía de medios para situar la acción. Cervantes empieza a prescindir de la labor del narrador en aras del diálogo. Creemos que, a pesar del papel, relevante, de éste, su mayor acercamiento a la picaresca le aproxima en mayor medida al diálogo.

Al extremo lleva Cervantes este recurso en el *Coloquio*, donde prescinde de la voz del narrador, quien ha decidido que su obra la ha expuesto “en forma de coloquio por ahorrar de dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura” (OC II, CE, p. 891). Así, el narrador interno del Coloquio muestra un diálogo entre pícaros perros sin intervención externa alguna, pues ya es suficiente el filtro de Campuzano, quien ha escrito una conversación mientras dormitaba y pasaba las fiebres propias de su enfermedad. Y de esta forma es como llega al lector las vidas de los pícaros cervantinos, bajo distintos filtros,

sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros. Saliéronse los dos a sestear en un portal, o cobertizo, que delante de la venta se hace; y, sentándose frontero el uno del otro, el que parecía de más edad dijo al más pequeño” (OC II: RyC, p. 559-560).

⁸² “Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando trapiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo” (OC II, CE, p. 877).

desde distintas perspectivas, y con un narrador, interno o externo, que criba, tamiza y depura el material que llega al lector de la novela, para que sea éste quien interprete lo que se le expone, sin que la verdad le venga dada desde una sola perspectiva. En cualquier caso, ambos narradores son, aparentemente, y sólo aparentemente, más invisibles en estas composiciones pues, si bien es cierto que aparecen menos, sus aportaciones son cruciales para el entendimiento de la novela y de la irónica intención cervantina, de la misma manera que ocurre en el *Quijote*, donde un primer narrador incluye un nuevo filtro a la realidad narrada con la voz de Cide Hamete Benengeli.

Hemos dejado para el final unos breves apuntes de las relaciones entre el *Guzmán* y el *Quijote* porque entendemos que estos vínculos son más sutiles que en las novelas de las *Ejemplares*, aunque no por sutiles son menos relevantes. Parece claro que el fulgurante éxito del *Guzmán* supuso para Cervantes un fuerte impacto mientras componía su obra magna, ya que era un nuevo reto para su concepción novelística y para su poética, por lo que, entendemos, decidió entrar en franca competencia literaria con el *Guzmán*. Tanto es así, que la aparición del ventero en menor medida, o la famosa escena de los galeotes supondrían una preliminares y geniales reflexiones sobre el *Guzmán* y sobre la picaresca en general; cómo se explicaría si no que el propio personaje de Ginés sea tan parecido a Guzmán, y no a Lázaro, a quien cita directamente. Por su parte, también sabemos que en el *Quijote* se nombra la existencia de la novela de *Rinconete y Cortadillo*, por lo que nuestro autor ya pensaba en clave picaresca. Como sostiene el profesor Agustín Redondo (1997: p. 254), Cervantes no dejó de pensar en la novela de Alemán durante la composición del *Quijote*. Cualquier lector reconoce en Ginés a un pícaro literario al uso, y entiende además que Cervantes no nombra explícitamente a Guzmán y sí a Lázaro como, entendemos, merecido reconocimiento a la obra anónima y desprecio a la de Alemán.

Por otra parte, nuestro autor concibe la poética de la novela como una prolongación de lo natural, de lo bello y de lo vital en toda su extensión. Es decir, Cervantes, de la misma manera que intenta desterrar de la república de las letras novelas tan descabelladas, descabezadas nos atrevemos a incluir desde una perspectiva cervantina, no cesa en su búsqueda de una literatura imitativa,

natural en su amplio concepto aristotélico. De ahí que los recursos narrativos de las novelas de caballerías le resultaran tan enojosos; de la misma forma considera el complutense otros modos de Alemán, en cierto sentido parecidos a los Esplandianes y Palmerines, donde se daba hasta el último detalle sobre el origen del héroe; por eso nunca nuestro autor estigmatizará a sus personajes con sus orígenes, pues sus criaturas nacen a la literatura en libertad, igual que el hombre, sin manchas viles por su origen y sin destinos marcados por las estrellas:

“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (OC I, DQ II, LVIII, p. 989)⁸³.

Vaya si sabía nuestro autor el precio del cautiverio. Así responde Cervantes a cualquier tipo de novela que marque a fuego el destino de sus personajes. Únicamente encontramos cierto estigma, como ya hemos visto, en Rincón, Cortado y el pobre Berganza pero, incluso en este último caso, nuestro perro no tiene muy claro su origen. Si pensamos en el resto de personajes, todos nacen sin llaga que lo marque como, en palabras de Guillén, un *outsider* destinado a la ignominia. Don Quijote nace sin pasado, y en un lugar sin precisar, hechos que alejan al antihéroe cervantino de cualquier similitud con los héroes caballerescos y con los picarescos para, así, tener la capacidad tan preciada de poder elegir su destino en libertad, como así hacen todos sus personajes, ahora sí, sin excepción, ya que hasta los alegres Rincón y Cortado, a pesar de su origen tienen la capacidad de elegir sus destinos lejos de la cofradía del bárbaro Monipodio. Al respecto dice Rey Hazas (2002: p. 196) que

⁸³ Las palabras de don Quijote contrastan fuertemente con las de Guzmán. Las veremos más adelante, pero merece la pena observar aquí la diferencia: “Las estrellas no fuerzan, aunque inclinan. Algunos ignorantes dicen: «¡Ah señor!, al fin había de ser y lo que ha de ser conviene que sea.» Hermano mío, mal sientes de la verdad, que ni ha de ser ni conviene ser: tú lo haces que sea y que convenga. Libre albedrío te dieron con que te gobernases. La estrella no te fuerza ni todo el cielo junto con cuantas tiene te puede forzar; tú te fuerzas a dejar lo bueno y te esfuerzas en lo malo, siguiendo tus deshonestidades, de donde resultan tus calamidades” (I, III, 10, p. 437).

“La oposición radical en la visión del hombre y de su libertad se refleja, claro está, en su manera asimismo contraria de hacer literatura. Cervantes, para que la novela se libere de las limitaciones que lastran a Guzmán desde su nacimiento y lo inclinan obviamente hacia el mal, empieza por dar libertad a su héroe, por despojarle de toda atadura previa que pueda anudar sus pasos posteriores”.

Pero no es don Quijote el único personaje de esta novela que posee ese sesgo antideterminista, ya que Marcela, Diego de Miranda, o el propio Sancho son personajes con un alto concepto de la libertad, por la que luchan a brazo partido. Y esta forma de entender a sus personajes le permite a nuestro autor concebir un universo, no sólo alejado de cualquier tipo de determinismo, sino también alejado de cualquier tipo de visión monocorde de la vida y, por consiguiente, de la literatura. El contraste tan fuerte que se produce entre las visiones quijotescas y las de Sancho sobre la misma realidad ponen en solfa, una vez más, y de nuevo como respuesta a dos formas de novelar antitéticas y paródicas en el caso de la picaresca con respecto a la de caballerías. Mientras que el *Guzmán* parodia el mundo caballeresco y resalta los valores opuestos a los que se ensalzan en las de caballerías, Cervantes propone una realidad compleja y discutible, relativa, al fin. Baste recordar el mejor ejemplo de perspectivismo en el episodio del yelmo de Mambrino.

Evidentemente Cervantes entendió que, si la recién nacida novela debía tender lo más posible al concepto aristotélico de la *imitatio*, el mundo novelesco jamás podía ser unívoco, al igual que la verdad y la realidad de lo narrado. Frente a la visión pesimista y desengañada del mundo alemaniano, donde “no hallarás hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada se deja colgar de un hilo y, asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que con su ponzoña la mata” (I, II, 4, p. 280), Cervantes propone una ficción en la que sus criaturas sean capaces de romper todos los límites y las barreras que impone la sociedad o el origen, pues somos hijos de nuestras obras, y así lo demuestran Preciosa, Constanza, Carriazo o Rincón, quienes son capaces de

mantener su virtud a pesar de las circunstancias que los rodea. Los caracteres cervantinos sí son capaces de entablar relaciones con sus congéneres, y no en asechanza los unos con los otros, pues Rincón confía en Cortado, don Quijote en Sancho, Berganza en Cipión, o Carriazo en Avendaño, personajes que además se hacen pasar por lo que no son para merecer el amor, como Avendaño, o el propio Juan de Cárcamo, que se hace pasar por gitano para conquistar a Preciosa. Ésta es la razón de los binomios cervantinos, la capacidad de amistad y de confianza en el ser humano, hecho impensable en el *Guzmán*.

Pero no sólo en cuanto a los personajes y su forma de relacionarse con el mundo reflexionó Cervantes hacia la novela de Alemán, sino que también, como hemos visto en lo referido al *Coloquio*, también en la forma de novelar, puesto que aquel canal digresivo del *Guzmán* nunca terminó de convencer a nuestro autor. Tanto es así que procuró en todo momento mantener la unidad de la narración también en el *Quijote*, puesto que Cervantes entiende que el propio canal narrativo debe ser autónomo, sin añadidos que distraigan al lector de la acción principal con cualquier tipo de advertencia moral, chiste, cuento o sentencia que no estuviera en íntima relación con la acción del texto. Lo hizo en la Primera Parte de 1605 y se autocensuró en la de 1615 en los términos ya conocidos⁸⁴.

Cervantes hace una profunda reflexión sobre lo difícil que resulta mantener la unidad de la narración, centrada en las aventuras de dos personajes; en su búsqueda aristotélica de equilibrio entre variedad y unidad toma la decisión, en la Primera Parte, de intercalar novelitas para rechazar esta práctica en la Segunda de 1615. Este hecho le permite entresacar las narraciones cortas y hacerlas independientes, cuyo resultado es el volumen de las *Ejemplares* de 1613, lo que liberaba a nuestro autor para poder experimentar con nuevas fórmulas novelescas con el feliz resultado que ya conocemos.

Pero la pregunta fundamental es qué le llevó a Cervantes a censurar una práctica que él mismo había llevado a cabo en la Primera Parte. A lo que creemos, el *Guzmán* tuvo mucho que ver, pues si tanto le enojaban las digresiones de la

⁸⁴ Véase nota 122.

novela de Alemán no podía caer en la misma trampa, fundamentalmente porque deseaba distanciarse de una forma de narrar que se alejaba de la ejemplaridad tanto estética como ética; para Cervantes ambas estaban íntimamente relacionadas y no se podían entender la una sin la otra. En cualquier caso, un procedimiento tan parecido como el de intercalar novelas, por muy ejemplares que fueran, no se ajustaba al ideal poético novelesco de nuestro autor. En una línea parecida a la nuestra dice Rey Hazas (2002: p. 202) que

“Sin negar la importancia de la propia trayectoria cervantina, sin negar el afianzamiento de su madurez y su seguridad de escritor, tengo la certeza de que la motivación externa más sólida se halla en su pugna con Mateo Alemán, de cuyo modelo novelesco deseaba distanciarse completamente, pues, no en vano, ya lo había hecho del suyo propio anterior, seguramente porque aún tenía alguna concomitancia con el *Guzmán de Alfarache*. Ese consciente y voluntario distanciamiento del *Guzmán* condicionó, sin duda, aunque sólo fuera parcialmente, el sacrificio y el esfuerzo cervantino por atenerse a un solo sujeto”.

Por muy seguro que Cervantes estuviera de su teoría novelesca creemos que la recepción de la obra de Alemán influyó de manera decisiva en la génesis y concepción del *Quijote*. Bien es cierto que muchas de las ideas poéticas proceden de otras lecturas y de muy distintas fuentes, pues muchos aspectos ya aparecen en la *Galatea* o la *Numancia*, si bien la total seguridad que muestra en su arte narrativo en una novela como el *Coloquio* no hubiera sido tal de no haber hecho una profunda reflexión sobre el alcance y significado de los elementos compositivos del *Guzmán*, sobre la recepción de la novela de Alemán.

A modo de conclusión, como hemos podido comprobar en este breve repaso de las posibles lecturas que realizó Cervantes de la novela de Alemán, las relaciones con la picaresca del sevillano son de tal magnitud que podrían explicar muchas de las claves de su poética novelesca, de tal manera que, más allá de analizar si Cervantes fue un autor picaresco, o si escribió o no una novela picaresca, el foco debería dirigirse hacia las características que nuestro autor tomó del *Guzmán* para afirmarlas, negarlas o modificarlas y, así, comprobar el alcance real de la influencia de Alemán sobre Cervantes, a la vez de poder construir una

suerte de Cervantes picaresco; de esta forma quizá podríamos obtener nueva luz sobre ese ideal poético de la novela que nos legó el complutense, más allá de nuestra pretensión de encasillarlo o introducirlo con calzador inserto en un género que, por otra parte, trascendió con creces, pues los estrechos márgenes compositivos sobre los que edificó su brillante obra Mateo Alemán eran excesivamente estrechos para Cervantes.

5. Cervantes lee *La pícara Justina*

Es difícil entender la lectura que de esta singular hizo Cervantes por dos motivos: el primero tiene que ver con la singularidad de la imponente obra de López de Úbeda; el segundo está relacionado con la dificultad de separarla del resto de producciones picarescas que surgieron en los primeros años del siglo XVII, pues es complicado explicar la aparición de *Justina* sin analizarla desde una visión paródica del *Guzmán*. Una primera referencia, por lo evidente de la misma, la encontramos en unos versos del *Viaje del Parnaso*, donde nos hacemos una idea de la estima que Cervantes tenía por el médico y su obra:

“Haldeando venía y trasudando
el autor de *La Pícara Justina*,
capellán lego del contrario bando;
y cual si fuera de una culebrina,
disparó de sus manos su librazo,
que fue de nuestro campo la ruina”⁸⁵.

Es más que probable que para las fechas de entre 1599, aparición de la primera parte del *Guzmán*, y comienzos de 1605, Cervantes ya tuviera noticia del tal “librazo” de López de Úbeda, por lo que existe la posibilidad de que Cervantes procurara cerrar lo antes posible la publicación de su *Quijote*, en una suerte de competición por estampar sus libros con celeridad; y es que parece que la competencia entre ambos autores iba más allá del terreno literario⁸⁶. Y es que

⁸⁵ OC III, VP, VII, p. 1326, vv. 220-225.

⁸⁶ Véanse al respecto a Rey Hazas (2002: pp. 177-217; en concreto, pp. 191-192) y Bataillon (1969: p. 34).

también el médico tenía conocimiento de la publicación del *Quijote* como libro famoso, de ahí los versos que dedica:

“Soy la rein- de Picardí-,
más que la rud- conoci-,
más famo- que doña Oli-,
que Don Quijo- y Lazari-,
que Alfarach- y Celesti-.
Si no me conoces cue-,
yo soy due-
que todas las aguas be-”⁸⁷.

Las pullas entre ambos autores no quedan aquí, puesto que de nuevo Cervantes, en los Preliminares del *Quijote* de 1605, ya carga contra una obra cargada de jeroglíficos, posible alusión a *Justina*. Sea como fuere, estas continuas referencias entre ambos escritores llevan a pensar más en una contienda personal que literaria, pues creemos que la posible competición por llegar pronto a las prensas queda en ese punto; Cervantes no consideró rival literario a la obra de López de Úbeda por lo que de extremadamente paródico tenía del mismo *Guzmán de Alfarache*, ya que incluso se autoproclama como “la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache” (I: pp. 83-84). Nada que ver tienen las visiones éticas y estéticas de ambos autores, muy alejados en su concepción artística: únicamente al leer a la Pícara podemos observar que, ni en la concepción ni en la ejecución de la prosa se parecen, independientemente de los dardos envenenados que se lanzan entre ambos autores. La sátira se esconde tras cada página del Libro de entretenimiento, mientras que, recordemos, la pluma cervantina siempre rehusó sobrevolar la sátira, como manifiesta en el *Viaje del Parnaso*⁸⁸. Por el contrario, López de Úbeda se recrea en la sátira y en la caricatura, a pesar de la aparente ejemplaridad que intenta mostrar en el “Prólogo al lector”:

⁸⁷ López de Úbeda, Francisco: *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Rey Hazas, Antonio (ed.), Editorial Nacional, 2 vols., Madrid, 1977; en concreto, p. 611.

⁸⁸ “Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica...” (OC III: VP, IV, p. 1279)

“Puse dos consideraciones en dos balanzas de mi pensamiento. La una fue que acaso algunos, leyendo este libro, sería imposible aprendiesen algún enredo que no atinaran sin la letura suya. Diome pena, que sabe el Señor temo el ofender su majestad divina como al infierno, cuanto y más ser cathedrático y enseñar a pecar desde la cáthedra de la pestilencia. Puse en otra balanza, que muchos (y aun todos los que leyeren este libro) sacarán dél antídoto para saber huir de muchas ocasiones y de varios enredos que hoy día la circe de nuestra carne tiene solapados debajo de sus gustillos y entretenimientos” (“Prólogo, p. 77).

Además de esta aparente ejemplaridad, López de Úbeda nos brinda un regusto por lo anti-renacentista propio del momento, como el arte moralizador o las burlas que realiza de la mitología y las fábulas que fingen los poetas, haciendo chistes de ellos⁸⁹, hechos que evidentemente nunca cuadrarían con una mentalidad aún tan renacentista como la cervantina. Incluso podríamos pensar en el poco gusto y gracia que debió parecerle a nuestro autor observar cómo la sátira del chocarrero alcanzaba también a los grandes poetas renacentistas:

“Nadie piense que el intitularme pícaro es humildad superba, o que pretendo hacer lo que algunos, los cuales, disfrazando su nombre o debajo de bucólicas églogas y diálogos pastoriles, intentan lisonjear a otros y ensalzarse a sí mismos, volviendo las trabas en sueltas, trepando con grillos de cordel y sacando caras de hombres debajo de las máscaras de monas” (I, I, p. 109).

Se refiere aquí a la *Égloga II* de Garcilaso pero, sobre todo, a Lope de Vega, Belardo en distintas obras del poeta. Entendemos que pocas obras estaban más alejadas del concepto de ideal novelesco cervantino. Pero, a pesar de ello, parece que sí existió una fuerte competencia por publicar sus obras. Al respecto dice Bataillon (1973: p. 222) que

⁸⁹ “¿Ello es, en resolución, que los pícaros somos pobres, mendigones, menesterosos? Pues, ¿no sabes, pluma mía, que la diosa Pandora fue pobre, y por serlo tuvo ventura y aun acción a que todos los dioses la contribuyesen galas, cada cual la suya?” (I, I, p. 101) El chiste está en que la desplumaron y la pelaron.

“Son tan simultáneas las dos publicaciones que tiene algo de enigma irritante la mención clara del *Quijote* en *La Pícaro Justina*, y también la muy probable burla de *La Pícaro* metida en los preliminares del *Quijote* bajo la máscara de Urganda la desconocida. [...] Tanto el *Quijote* como *La Pícaro Justina* llevan, en sus primeras ediciones conocidas, huellas visibles de la prisa con que se publicaron”.

También observa el hispanista otras referencias veladas entre las dos obras, en este caso de López de Úbeda, quien parece tener noticias del relato del *Capitán cautivo* “y del reconocimiento del capitán Viedma por su padre, y que a este episodio alude burlonamente cuando hace decir a Justina, fuera de propósito, asimilando conforme a sus sistema los hidalgos a los pícaros...” (1973: pp. 223-224)⁹⁰.

Si observamos, además, el trato que ambos autores dan sobre una cuestión tan relevante sobre todo en la obra del médico toledano, las visiones están, una vez más muy alejadas. Pocas virtudes tiene el género femenino según López de Úbeda, pues se nos muestran incapaces de guardar un secreto, vengativas y soberbias, características propias de la misoginia del autor. Para Rey Hazas (2003, p. 216),

“Lo fundamental de este hecho, sin embargo, no es la censura antimujeril en sí misma, sino las motivaciones estructurales y semánticas de ella. Desde la perspectiva constructiva, los ataques al sexo débil se justifican, en apariencia, por el esquema didáctico sentencia-ejemplo, constituyendo la sentencia las digresiones antifeministas de la obra, y el ejemplo las acciones de Justina”.

Evidentemente este universo nada tiene que ver con el femenino que nos despliega el complutense, quien trata a sus féminas, como no podía ser de otra forma, con respeto y admiración propio de narraciones de corte idealista: pensemos en Constanza, Preciosa, Marcela... Ni uno solo de los personajes femeninos cervantinos se muestra ni cercano a Justina.

⁹⁰ “Y aún los pícaros no admiten cuento que sea de menos estofa que la toma de la Goleta, y cuando mucho quitan el precio, consienten, de por amor de Dios, que se cuente a la ligera un poco del señor don Juan de Austria...” (III, II, 1, 1º, p. 526).

A modo de conclusión, podemos decir que la referencia con la que poder competir en el propio terreno literario estaba ciertamente alejada para Cervantes de la enigmática novela de López de Úbeda. Es más que probable que nuestro autor la considerara una mera parodia del género picaresco y que, precisamente por ello, le prestara menos atención que al de Alfarache. Más allá de la más que probable enemistad personal que emana de las pullas lanzadas el uno al otro en diversas ocasiones, creemos que en el terreno puramente literario jamás llegó Cervantes a entrar en competición directa con el médico chocarrero.

6. ¿Cervantes lee el *Buscón*?

Al igual que nos ha ocurrido en el anterior capítulo, nos resulta complicado medir el alcance y el impacto que la lectura de la obra de Quevedo pudo tener en la novelística de Cervantes. Sabemos, por una parte, que el *Buscón* pudo circular en forma de manuscrito allá por 1604, aunque su publicación en forma de libro no se dio hasta 1626. Entramos en el terreno de la pura especulación. Si bien es cierto que encontramos algunas posibles referencias a la obra del madrileño en forma de oficios de algún que otro personaje cervantino, como ocurre en el caso de Berganza, cuando ejerce de criado de un alguacil, de un autor de comedias, un poeta, un matemático, el arbitrista, su estancia en las aulas de la Compañía de Jesús⁹¹, o el hambre como motor de alguna aventura al servicio del morisco y del poeta. Son motivos que recuerdan en cierta medida a la obra quevedesca, si bien, en el caso de Cervantes, parecen más bien el uso de meros tópicos del género que cualquier tipo de homenaje o enfrentamiento con la obra del madrileño.

Por ello, creemos que Cervantes sí pudo leer la novela quevedesca, si bien no la debió tener en excesiva consideración a la hora de asomarse a la picaresca pues, bien porque el Pícaro alemaniano ensombrecía el resto de producciones del género bribiático que iban poco a poco apareciendo publicadas o bien en pliegos sueltos, como era habitual en la época, o bien porque la consideración que de Quevedo tenía el complutense era exclusivamente como poeta y no entendió la aparición de Pablos como una verdadera incursión del madrileño en el terreno novelístico.

Si pensamos en las críticas que Cipión hace de forma velada a la estructura y a la forma de novelar de Mateo Alemán en el Guzmán, bien nos servirían, quizá con mayor razón para el *Buscón* pues, como hemos visto y apreciaremos más adelante, la figura del narratario como eje vertebrador de las novelas del género, de la que carece la obra quevedesca, era uno de los mayores problemas a los que el complutense se enfrentó en sus novelas más cercanas al género picaresco. Tanto es así que según Rico (1982: p. 124),

⁹¹ También en el caso de *Guzmán*, como vimos más arriba.

“ese *Señor* de Pablos no forma parte de la novela a título ninguno, es un mero nombre. Quevedo lo encontró en su libro y no se ocupó de darle sentido (cuerpo o siquiera sombra). De tal forma, el destinatario, antes dato fundamental de la autobiografía, quedó reducido a una vana redundancia, suprimible con ventaja: pecado de lesa arte”.

A pesar de que el juicio pueda parecer excesivamente duro, no le falta algo de razón. Porque, finalmente, Quevedo ha decidido entroncar su obra con el *Lazarillo*, y no con el *Guzmán* en su estructura, pues la forma epistolar es la elegida por el madrileño. A pesar de ello, tampoco la forma epistolar le preocupó en exceso a Quevedo, pues le sirve como mero resorte narrativo a imitación del *Lazarillo*, pero tampoco lo dota de entidad y función interna. De hecho, sentencia Rey Hazas (2003: p. 137) que “no hay, por tanto, la más mínima coherencia estructural en la utilización del módulo epistolar”. Ni siquiera el yo narrativo justifica la respuesta del protagonista, pues nadie solicita nada al protagonista, como así había sucedido con el protagonista de Tormes, por lo que el caso tampoco existe. Creemos, en consecuencia, que estos elementos compositivos debieron parecerle a Cervantes otra muestra más de los elementos del género picaresco que perjudicaban la composición de la verdadera novela.

Pero miremos un poco más allá e intentemos alcanzar la intención de la obra quevedesca: el poeta se vale de la poética picaresca que ha aparecido y pretende, según creemos, jugar con ella para, así, crear una obra que le sirva a su propósito, en frontal oposición a la obrita anónima y a la creación de Alemán. Su intención no es otra que luchar contra los intentos de los que no pertenecen a la aristocracia española de, siquiera, acercarse a ella. Por eso su protagonista se estrella una y otra vez contra una realidad que lo rechaza, que humilla a los conversos que intentan pasar por cristianos viejos. Como ejemplo contrario del dogmatismo de los otros dos representantes de la picaresca, Quevedo nos dice que personas como Pablos nunca podrán insertarse en la sociedad. La lucha ideológica está servida. Mientras Lázaro y Guzmán luchan por entrar en una sociedad cuyo concepto del honor y la honra están vacíos y han perdido su significado, Quevedo culpa al converso de todos los males de la sociedad. En cualquier caso, en las tres obras la composición novelesca permanece en un segundo plano, supeditada a la

ideología de la obra. Hemos visto, y seguiremos comprobando, que el único propósito ideológico cervantino es el estrictamente literario, por lo que la contienda de lucha de ideas entre conversos y nobles no entra en los planes literarios de Cervantes.

Tampoco la deformación grotesca que de sus criaturas realiza Quevedo debió interesar a nuestro autor, salvo como alarde estilístico del que, seguro, pudo disfrutar como lector, a pesar de que nunca Cervantes gustó de desarrollarlas en sus novelas, salvo en la descripción de la bruja Cañizares en el *Coloquio*.

En fin, las relaciones de la novelística cervantina tras una más que probable lectura de la obra de Quevedo pudieron reafirmar al complutense en sus valoraciones sobre los peligros que acechaban a la composición de la novela como género: un relato inorgánico, incompleto y poco estructurado con un resorte como la pseudoautobiografía que sólo podía entorpecer la perspectiva múltiple de la realidad que al lector debía ofrecer el autor de cualquier novela verosímil.

III. Tercera Parte

1. Cervantes y la picaresca en la crítica

Durante los últimos años la crítica ha dedicado numerosos esfuerzos para carear una y otra vez la novela cervantina con la novela picaresca; fundamentalmente a raíz de las nuevas lecturas de Américo Castro, una vez más, sobre las relaciones de nuestro autor con Mateo Alemán. Lo que es evidente es que si pensamos de nuevo en la conversación entre don Quijote y Pasamonte sólo esta breve referencia a un pequeño episodio de la obra magna del complutense nos ayuda a hacernos una idea de la clarividencia de Cervantes como crítico y, como decíamos más arriba, fue, no sólo un gran crítico, sino un gran escritor que supo analizar con extrema sutileza las entrañas de la picaresca. En palabras de Sevilla, una vez más, y refiriéndose al *Coloquio de los perros*, traemos aquí sus palabras:

“Cervantes trama una novela picaresca que funciona como antipicaresca, de modo que el resultado conseguido nos permite entrever, *ex contrario*, cómo entendía él que debía ser el género”⁹².

Aprovechando la afirmación del crítico, queda patente que lo que Cervantes observó en la novela picaresca fue quizás una excesiva instrumentalización de la literatura en beneficio de la ideología y de la crítica social que, si bien también se trasluce en la novelística cervantina, no es ni mucho menos tan acusada como en el género de *Lázaro y Guzmán*, pues Cervantes propone una poética de, en palabras de Ortega, “el arte por el arte”, y no una literatura excesivamente centrada en la crítica social anteriormente aludida. De hecho, en su búsqueda de honestidad y libertad para con el lector, Cervantes nos lega una cosmovisión de la literatura de nuevo *ex contrario* al dogmatismo picaresco.

De cualquier manera, sí queda patente en ciertos escritos de Cervantes algún interés por la crítica social, como así lo hizo la novela picaresca. No es ésta

⁹² Véase nota 114.

una cuestión baladí, puesto que si tenemos en cuenta que uno de los objetivos básicos de los autores de este tipo de novelas fue el dogmatismo, la observancia de la realidad desde su atalaya, entendemos que Cervantes compartió este objetivo, al menos en parte; y nos vamos a explicar. No debemos olvidar que la crítica social que encontramos en las novelas cervantinas tienen otro sesgo ideológico que los que nos encontramos en la picaresca, pero en cualquier caso seguimos hablando de crítica social. Basta con echar un breve vistazo a fragmentos del *Quijote*, de *El licenciado Vidriera* o, principalmente, del *Coloquio*, para darnos cuenta de que existe crítica social en la novelística cervantina. Los apotegmas de Vidriera, el repaso que hace de actitudes y oficios es un claro ejemplo de ello, o simplemente las peripecias en la vida de Berganza nos muestran una afilada pluma contra vicios humanos; finalmente, el periplo de don Quijote sirve como base para encontrar tipos humanos de todo pelaje en la novela, desde pastores idealizados hasta lo más bajo de la sociedad como unos delincuentes condenados a galeras como Ginesillo. Ciertamente es que los personajes cervantinos actúan con plena libertad y que no están abocados a un destino predeterminado por su condición social, hecho que conducía a la miseria moral a casi todos los protagonistas de la picaresca canónica.

En cualquier caso, no nos vamos a detener aquí únicamente en abordar un aspecto picaresco en las novelas cervantinas, pues lo veremos más adelante. Simplemente pretendemos poner de relieve aspectos que de una manera u otra han despertado el interés de la crítica por el picarismo cervantino.

Desde las primeras afirmaciones de Américo Castro sobre esta cuestión se han ido sucediendo numerosos estudios que, de una manera u otra, han ido desbrozando aspectos de la novela cervantina que lo acercaban a otra fuente no desconocida pero sí menos atendida: la novela picaresca. Poco a poco la crítica pudo ir corroborando sus sospechas para acabar concluyendo en dos direcciones: la primera fue que Cervantes no fue un autor picaresco y jamás escribió novela picaresca porque, en palabras de Castro, lo que el pícaro piense no le interesa a Cervantes; la segunda conclusión es que sin la novela picaresca, sin el *Lazarillo* y el *Guzmán*, sin el éxito y el conocimiento de ambas obras las novelas de Cervantes serían otras muy distintas. En algunos casos nos encontramos con

afirmaciones que llegan a aseverar que sin el *Guzmán el Quijote* no hubiera tenido el recorrido y la magnitud que alcanzó, y mucho menos hubiéramos conocido obras como el *Coloquio*, la cual cobra todo el sentido como respuesta a la morfología picaresca del *Guzmán*. La acumulación de rasgos y elementos picarescos no hacen a Cervantes un autor al que podamos enmarcar dentro del propio género, fundamentalmente porque, salvo el *Coloquio*, ninguna de sus obras pertenecen al género, pero sí que nos ayuda a conformar una idea más certera de la complejidad, profundidad y reflexión que hay en la novela cervantina.

Tampoco debemos caer en la tentación de rechazar el picaresmo cervantino, puesto que partimos de la incuestionable ventaja de siglos de crítica que han ido desgranando poco a poco casi todos los aspectos de la obra de Cervantes y de la picaresca, quizás en demasía. Por este motivo nos intentamos desenvolver en terrenos movedizos; la crítica se ha empeñado hasta nuestros días en definir y en cosificar el género picaresco, determinar cuáles son sus rasgos definidores para, así, establecer un corpus sólido de novelas picarescas; y es probable que ningún otro género, como vimos más arriba, haya necesitado tantas definiciones, reflexiones y clasificaciones. Y aún hoy se sigue trabajando sobre ella. Por otro lado, la novela cervantina ha sido vista como cómica y paródica, sobre todo el *Quijote*, durante muchos años. Afortunadamente se han ido advirtiendo otros aspectos que nos han acercado a la verdadera relevancia de su obra. Así, el foco de la crítica, una vez salvada la parodia de los libros de caballería, se centró en otros aspectos que no vienen al caso para este estudio, hasta que desembocaron en la enorme atención a aspectos picarescos en la obra del ilustre alcalaíno.

Comenzaremos este apartado tratando de forma pormenorizada qué aportaciones ha hecho la crítica en cuanto a la relación que mantuvo Cervantes con el género picaresco, su incursión o, en su caso, su frontal rechazo. Debemos advertir que las opiniones en general son bastante unánimes, si bien unos críticos utilizan unos argumentos más cercanos a la temática y al espíritu de las obras cervantinas frente a las picarescas, y otros aducen elementos relativos a la oposición cervantina a la morfología del género bribiático. En cualquier caso,

veremos cómo la voz unánime de la crítica en este sentido se debe en gran medida al estudio de la novela cervantina desde los aspectos que la crítica ha entendido como definitorios de la novela picaresca.

Lo cierto es que a través de este prisma, analizando lo que de picaresco tiene la novela cervantina, nunca aprobaremos el picaresmo cervantino. Es más: esta visión reductora es la raíz misma del problema que, en nuestra modesta opinión, ha mantenido ocupada a la crítica a la hora de definir a la propia novela picaresca hasta nuestros días. Esto es, si cosificamos hasta el extremo un género es muy difícil que todas las obras que hemos adscrito a éste puedan ser incluidas en la nómina.

A partir de aquí, el presente trabajo pretende trascender esta clasificación para terminar en una visión más global, aunque no por ello menos argumentada, que pudiera conformarnos una idea de un Cervantes picaresco.

Un trabajo que dejará pues a un lado la confrontación de las características que la crítica ha ido añadiendo (o eliminando) de lo que es o no una novela picaresca con los elementos morfológicos de la novelística de Cervantes. Pero un trabajo que sí aportará un estudio pormenorizado de los aspectos de la novela picaresca sobre los que Cervantes fijó su agudo ojo crítico.

La diferencia es, pues, de enfoque. A partir de estas páginas se estudian todos los elementos del género picaresco en Cervantes, sus alusiones explícitas e implícitas y el uso que hace de las mismas en la construcción de sus novelas. Quisiéramos subrayar la importancia del término “construcción”, pues este análisis pretende poner el foco no tanto en “Cervantes autor picaresco sí” o “Cervantes autor picaresco no”, sino en cómo los elementos del género picaresco son estudiados, asumidos y utilizados por Cervantes en la construcción de su obra. Y, sobre todo, cómo estos mismos elementos son trascendidos, porque quizá el enfoque con que la crítica ha pretendido hasta la fecha estudiar la relación de Cervantes y la picaresca ha olvidado que Cervantes no es un autor de Género, no puede clasificarse en un molde, porque él es creador de su propio molde, que hemos devenido en denominar “novela moderna”.

Mi invitación en las siguientes páginas es, con todo, a estudiar profundamente esta relación Cervantes-Picaresca, asumiendo que el peso de la

picaresca en la obra cervantina es más que notable, casi sobresaliente, por más que su genio termine trascendiendo el propio género literario como tal. Y lo haremos trabajando desde una perspectiva sincrónica, pues la visión diacrónica nos la dan los propios críticos cuando se acercan a la compleja obra cervantina desde la recepción de su novelística. Y rechazando que el uso constructivo que Cervantes realiza con respecto a la novela picaresca no es ni por asomo el mismo que realiza, por ejemplo, con las novelas de caballería, pues en el *Quijote* podemos observar cómo vapulea a los Esplandianes y Florismartes por inverosímiles, por disparatados, podremos aproximarnos a una visión más utilitaria y pragmática hacia la picaresca. La cuestión es que las narraciones en las que nuestro autor encuentra esa ansiada verosimilitud aristotélica son en las novelas picarescas.

En un primer momento, y quizás por una cuestión más estética que crítica, se nos permitirá acercarnos, por una visión que camina a caballo entre dos perspectivas críticas diferentes, la anglosajona y la española, la obra que ya en el siglo XVIII nos legó Mayans y Siscar en su magnífico trabajo *Vida de Miguel de Cervantes*⁹³, donde ya se apuntan ciertos elementos que superan la visión de una novelística cervantina alejada de la parodia, más cercana a la sátira y a la crítica social que a la caricatura quijotesca. Nos dice el estudioso que

“Así sucedió, porque Cervantes escribió algunas novelas con tanto ingenio, discreción y elegancia que pueden competir con las mejores, no coartando el nombre de novela a las fábulas amorosas, sino haciendo sujeto de ella cualquier asunto capaz de divertir honestamente a los lectores. Lope de Vega estuvo tan ajeno de contradecirlo que, antes bien, alabó la invención, gracia y estilo de Cervantes cuando, en la dedicatoria de su primera novela, dijo: “También hay —en España— libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes”. Pero, porque esto mismo dicho con sencillez por Cervantes causó envidia al detractor [Avellaneda], notó éste su prólogo de poco humilde y a sus novelas de más satíricas que ejemplares, aludiendo sin duda a las dos novelas del *Licenciado Vidriera* y de *Los perros Cipión y*

⁹³ Citado a través de Muñoz Sánchez, J. R. Y Rey Hazas, Antonio: *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Editorial Verbum, Madrid, 2006; en concreto, p. 174.

Berganza, de las cuales ésta mereció la aprobación de Pedro Daniel Huecio, hombre el más erudito que ha tenido la Francia, y aquella juzgo yo que es el texto donde Quevedo tomaba puntos para formar después sus lecciones contra todo género de gentes”.

Hay dos cuestiones cruciales en las sabias palabras de Mayans: la primera se refiere a una cuestión de género y que él entiende que Cervantes superó, como haría en otras muchas cuestiones. Dice Mayans que el alcalaíno no sólo hace una novela de asuntos amorosos, elevados, trascendentes, que era lo que se entendía por novela en los siglos de Oro españoles, fundamentalmente en los albores de la modernidad novelística, sino que la novela pasa a tratar cualquier asunto “capaz de divertir honestamente a los lectores”. Es decir, Cervantes convierte en materia novelable cualquier asunto que se preste a ello, siempre que se haga de forma ejemplar, en palabras del propio Cervantes, con honestidad para con el lector y con asuntos del gusto del desocupado lector. Como ya advertimos más arriba, para Cervantes la verosimilitud, entre otras, era una condición *sine qua non* para que su obra fuera *ejemplar*. De hecho, y aquí vemos el segundo aspecto destacado de las palabras de Mayans, las novelas del *Coloquio* y de *Vidriera* son menos ejemplares que satíricas según ese “detractor” al que alude el crítico. Tanto es así que entiende Mayans que de la novela de *Vidriera* formó Quevedo sus certeras sátiras contra la sociedad y que Huecio tuvo en alta estima el *Coloquio*. Como podemos observar, ya en pleno siglo XVIII comienza a leerse a Cervantes como un autor alejado de la parodia y cercano a la sátira y a la crítica; un autor más cercano a lo particular histórico que a lo general poético, en palabras de Castro. Lo cierto es que no sólo gracias al trabajo de Mayans la conciencia que de la novelística de Cervantes se tuvo a partir del siglo de las Luces, sino que también la recepción que los autores ingleses de esta centuria dieron a la obra cervantina contribuyó de manera decisiva para girar nuestra mirada hacia otros aspectos más que destacados de su novela. No es pertinente abordar en este trabajo este tipo de disquisiciones, si bien es más que posible apreciar que las lecturas de Smollet o Swift, por poner dos ejemplos, aportaron una nueva dimensión para el entendimiento de la novela cervantina.

Pero volviendo a las palabras de Mayans, vemos cómo desde muy pronto la lectura de las novelas de Cervantes causaron admiración por su, en palabras de Mayans, “ingenio, discreción y elegancia”, pues Cervantes supo aunar lo mejor de distintos géneros para alcanzar la ejemplaridad estética en su obra. Ciertamente es que Mayans dedica casi todos los esfuerzos en el análisis del *Quijote*, si bien advertimos un evidente cambio en la forma de entender a Cervantes por parte de la crítica pues, como veremos en los sucesivos análisis, la mirada sobre su obra se torna grave, seria, y comienza a ocupar un lugar relevante la visión que nuestro autor pudo tener de los géneros menos idealistas, no aquellos que el alcaíno decidió parodiar y acabar con ellos por perjudiciales para el lector. El foco poco a poco va cambiando y nos va mostrando un Cervantes más preocupado no por acabar con los libros de caballería, sino centrado en una materia novelable con los pies en el suelo, apegada a la realidad. De hecho, una gran parte de la crítica empieza a entender y justificar el propio *Quijote* a través de la competencia con Mateo Alemán, no con los libros de caballería. La extensión y alargamiento del *Quijote* tiene más que ver con la lucha con el *Guzmán* que con el *Amadís*, como ya advirtió la brillante mente de Américo Castro. Pero no adelantemos acontecimientos.

Damos un salto en el tiempo para asomarnos ahora a lo que de Cervantes y la picaresca como género nos dice el brillante y abrumador trabajo de Amezcua. Este estudio que abordamos se acerca a las relaciones entre Cervantes y el género picaresco desde la percepción, desde la cosmología y la filosofía de las obras, no desde un análisis de la forma. El crítico deja muy claro que nuestro autor descartó el género picaresco. Los dos modelos con los que contaba Cervantes en un principio fueron el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Amezcua (1982 I: p. 389) dice que la única obra en la que Cervantes se asoma a la picaresca es en el *Rinconete*, y aun así

“no lo sentía [...] porque lo picaresco pugnaba radicalmente con el temperamento literario cervantino. La novela picaresca es triste, cruel, amarga en el fondo, tétrica a veces; visión punzante y peyorativa de la vida, pintura sombría y encarnizada de sus contornos menos amables y risueños. Sus personajes, cínicos e

inmorales; sus desenlaces, casi siempre trágicos: prisiones, azotes, destierros y galeras. Toda esta visión del mundo pugnaba con el alma cervantina, con el *escritor alegre y regocijo de las Musas*, con el novelista luminoso, henchido de optimismo, que lleva siempre a sus personajes, tras sus obligadas peripecias y trabajos, a fines afortunados y dichosos”.

La cita es larga pero merece la pena por demoledora y categórica. Amezúa se fija fundamentalmente en que la filosofía de vida que se desprende de la picaresca no cuadra de ningún modo con la filosofía de vida cervantina, filosofía de vida que Cervantes traslada, como no podía ser de otra manera, a su literatura. Sea como fuere, el insigne crítico alude más a cuestiones estéticas que a razones formales. Más adelante veremos cómo también otros críticos entrarán a analizar las cuestiones formales que separan al alcaláino de lo picaresco. Volviendo al juicio de Amezúa (1982 I: p. 399), más adelante plantea una cuestión que se nos antoja clave en este estudio. De nuevo la cita es extensa pero fundamental:

“¿Qué pudo haber de cierto y real en aquella afirmación que hace en el *Quijote* cuando, al hablar de las proezas picarescas de Ginés de Pasamonte, dice que éste había compuesto un gran volumen, en el que contaba sus infinitas bellaquerías y delitos? ¿Acaso aludía vagamente a un libro escrito por el mismo Cervantes, que no se atrevió a publicar, quién sabe si desilusionado ante el gran éxito del Pícaro Guzmán, de Mateo Alemán, que pudo ser una de las primeras *obras descarriadas* suyas y perdidas para nosotros? ¿Para qué poner en boca de Ginesillo, hombre bajo, titiritero, pícaro redomado, esta confesión inverosímil, e impropia además de su nula minerva, y que también poco había para qué hacerla; al menos que tras ella quisiera Cervantes ocultar una realidad, la de haber sido él mismo quien había escrito aquel gran volumen, pero del que más adelante hubo de sentirse avergonzado?”

Existe un problema fundamental ante esta cita: siempre es sumamente arriesgado trabajar con hipótesis; es una cuestión espinosa y escurridiza, pues algunas de las afirmaciones del propio Cervantes no tienen correspondencia con los hechos, al menos con los que hasta la fecha se han trabajado. Por otro lado, no será Amezúa el primer crítico que baraje esta hipótesis, y la irrealdad sobre la que trabaja no es ni mucho descabellada. Debemos tener en cuenta que Cervantes ensayó todos los

géneros novelísticos cultivados hasta la fecha, con mayor o menor éxito, para criticarlos o para alabarlos, para destruirlos (libros de caballerías) o para darles mayor dignidad, incluso compitiendo con los clásicos. Por lo tanto no es, como decimos, absurdo considerar que Cervantes pudo haber escrito o al menos intentado la redacción de una novela picaresca. Nos parece más inverosímil la última interrogación que se plantea Amezúa, la referente a que Cervantes pudo avergonzarse de su obra para así no darla a la luz. Nuestro autor fue un hombre orgulloso, como demuestra en muchos de sus escritos y como han atestiguado diferentes estudios sobre el carácter cervantino, incluido el del propio Amezúa, y las agrias polémicas de Cervantes con sus coetáneos, fundamentalmente con Lope de Vega. Dicho esto, nos resulta extraño que el alcalaíno pudiera avergonzarse de una obra, más si cabe si observamos que sus acercamientos picarescos fueron sumamente exitosos y productivos. Volveremos más adelante al trabajo de Amezúa.

Avanzamos por el estudio de Américo Castro; en él, el insigne crítico comienza apoyándose en las palabras de Menéndez Pelayo (1905: p. 32), maestro en esta cuestión como en tantas otras, en las que dice que Cervantes “camina por otros rumbos, no la imita nunca. [...] Mateo Alemán, uno de los escritores más originales y vigorosos de nuestra lengua, pero tan distinto de Cervantes, en fondo y forma, que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera”. En esta afirmación encuentra el apoyo Américo Castro para el “no picaresmo de Cervantes”. Comienza Castro haciendo un breve pero revelador repaso sobre lo que hasta el momento la crítica ha dicho sobre el asunto, y se queja de que dicha crítica ha emitido juicios “equivocos” sobre el tema. Además de ello, nos ofrece un jugoso análisis sobre lo que para él escribió Cervantes. Comienza hablando sobre los inicios del género (Lázaro y Guzmán) para establecer así el segundo pilar sobre el que apoyarse. Finalmente, su juicio es contundente (2002: p. 218):

“Danse en la obra cervantina, parcial y externamente, ciertos elementos de novela picaresca. Por lo pronto hay pícaros: Ginés de Pasamonte, los rufianes del teatro, la gentuza que asoma acá y allá en el *Coloquio de los perros*, en otras novelas, sobre todo en *Rinconete y Cortadillo*. Pero esos pícaros son siempre objeto de

las manipulaciones artísticas del autor, que los maneja como figuras de retablo. [...]

El pícaro es, pues, un objeto en manos de Cervantes, subordinado a su compleja visión del mundo. ¿Mas cómo pensar ni un momento que él pudiera instalarse en la pupila de uno de aquellos seres, dispuesto a suscribir sus pobres juicios y a plegarse al rastrero caminar de su espíritu? De ahí que halle infundada la suposición de que Cervantes pensase escribir una novela picaresca, y no la escribiera por estas o las otras razones”.

Por lo dicho por Castro, la conclusión es evidente: no hay novela picaresca en Cervantes. Por un lado aborda la cuestión estética de la picaresca y, por otro, toca algún elemento de la parte formal del género. Centrémonos ahora en lo tocante a lo formal. En realidad el principal problema que advierte Castro a la hora de considerar si *Rinconete*, por ejemplo, es novela picaresca, es el punto de vista. Según el crítico, Cervantes nunca asumió el punto de vista único de la novela picaresca. Por eso siempre hace que sus personajes pícaros no aparezcan solos y no sean ellos, mediante la autobiografía, los únicos que puedan manejar los hilos de la novela. De ahí que Cervantes nunca pudiera “instalarse en la pupila de uno de aquellos seres” pues correría el riesgo de “suscribir sus pobres juicios”. Por eso dice Castro que, aunque aparezcan pícaros en sus obras, Cervantes los utiliza como meras “figuras de retablo”, a su antojo y sin que ellos en ningún momento sean los que manejen el entramado de la obra.

Otro punto curioso es la afirmación, que contradice a Amezáa, en la que Castro duda de que Cervantes pensase en escribir una novela picaresca. Por las razones aducidas anteriormente, al crítico no le parecen verosímiles las suposiciones acerca de esta cuestión, si bien volveríamos a caer en el juego de la pura especulación, de la hipótesis. Atendiendo de nuevo a lo escurridizo del asunto, es cierto que los acercamientos de Cervantes van más allá del simple coqueteo a un tipo con mucho éxito en la literatura española como fue el pícaro, y nos parece aún menos verosímil que Cervantes atendiera a las modas, como un seguidor más, sin aportar su labor crítica; creemos que la mejor prueba de ello es el *Coloquio*. Sin la publicación de esta novelita quizás hablaríamos de otro modo.

En cualquier caso, la sentencia de Castro (2002: p. 220-221) no deja lugar a dudas:

“Presentar pícaros y rozar motivos picarescos es cosa que nada tiene que ver con escribir una novela picaresca, entendida ésta en la forma antes dicha. Como vimos al hablar de la orientación literaria de nuestro egregio autor, su arte profundo le llevaba a tocar necesariamente temas ideales junto a otros sensibles, materiales. Lo típico de su genio consistía en no afincarse dogmáticamente en ninguna de esas posiciones. Y de querer instalarse en alguno de esos mundos exclusivos, siempre habría elegido ambientes como el de *La Galatea* o *Persiles*. El espíritu inquieto y ascendente de Cervantes no hubiera podido reposar en la visión que un mozo de muchos amos proyectaba sobre la vida. Un pícaro, ser andariego y a su hora divertido, era un tema para ser tratado como a Cervantes conviniera, bajo luz humorística o moralizadora, o sencillamente tomando como espectáculo su activa exterioridad, con gran cuidado de que nunca hable en serio y por su cuenta. Lo que el pícaro piense no interesa a Cervantes”.

Además de los juicios más o menos repetidos en la anterior cita, merece la pena detenernos al menos en dos cuestiones: la primera es que no podemos estar más de acuerdo con Castro cuando dice que su genio consistía en “no afincarse dogmáticamente en ninguna de esas dos posiciones [lo material y lo ideal]”. Es evidente, y lo tratamos más arriba, la lucha cervantina entre lo espiritual y lo material, la realidad y la verosimilitud, la verdad y la mentira. Son verdaderas constantes en la obra del alcaláino.

La segunda cuestión tiene que ver con las preferencias de Cervantes. Castro dice que Cervantes, entre estos dos caminos “siempre habría elegido ambientes como el de *La Galatea* o *Persiles*”. En este punto creemos que nuestro autor se movía mejor en ambientes más, llamémoslos en este caso, sociales. Desde su obra magna, pasando por los entremeses y culminando con las *Novelas ejemplares*, consideramos que la pluma cervantina sintió cierta predilección por los ambientes, situaciones y personajes apegados a la realidad. Incluso teniendo en cuenta algo tan fantástico como el *Coloquio* o como el *Persiles*, Cervantes procuraba pasarlo por verosímil, real o, al menos, creíble; y es que, según creemos, y por una cuestión de coherencia poética, el complutense asemejar sus obras al ideal poético aristotélico, es decir, a la realidad y a la verosimilitud, hecho que le acerca más a composiciones de corte material. El mejor ejemplo de

ello es el *Coloquio*: nuestro autor procuró dotarlo de un marco, de encuadrar esta novela probablemente para hacerla más verosímil. Debemos tener en cuenta que si dicha novela hubiera aparecido aislada, sin que la hubiera escrito el alférez Campuzano, probablemente nos hubiera parecido absolutamente inverosímil y fuera de lugar, sobre todo considerándola dentro del conjunto de las *Novelas*. Afortunadamente Cervantes procuró dotarla de un marco en el que la libertad del lector, siempre el concepto de libertad, decidiera cuán de real o verosímil tenía aquel escrito.

Lo que a nosotros, de momento, nos concierne y nos interesa es que Castro considera, por cuestiones estéticas pero también haciendo ligeras referencias a la cuestión formal, que Cervantes nunca escribió ni pensó escribir una novela picaresca, aunque en algunas de sus obras aparezcan pícaros fácilmente identificables.

El segundo de los trabajos de Castro que nos interesa es en el que más se centra en la picaresca cervantina. En *Cervantes y los casticismos españoles* (1974) dedica unas más que interesantes reflexiones a la cuestión, y en ellas se enfrenta directamente a las relaciones entre Alemán y Cervantes. Desde el comienzo marca claramente las líneas divisorias, ciertamente gruesas, entre ambos autores. “Creo, en efecto, que M. Alemán dogmatiza sin problemas; el autor y sus figuras son víctimas de sus inmediatas circunstancias, mientras Cervantes las convierte en ingredientes de un nuevo arte y para las figuras que se inventa” (1974: p. 27). Y más abajo sigue diciendo que “Mateo Alemán fatalizó a sus figuras humanas, e incluso privó a su Creador de la facultad de desfatalizarlas; Cervantes respetó los designios divinos (claramente dice que no es menester suyo ocuparse en tan altos temas), e infundió en la figura literaria la posibilidad y la libertad de hacerse deshacerse su vida” (1974: p. 47). Como podemos observar, continúa Castro en la misma línea en la que lo dejó. Advierte una importante influencia en la composición del *Quijote*, cuando Cervantes, al modo de Alemán, decide intercalar novelas dentro de su obra, si bien existe una gran diferencia en la manera de hacerlo: mientras que Alemán intercala en el *Guzmán* todo tipo de narraciones, interrumpiendo así el ritmo de la narración, Cervantes aprovecha la circunstancia para insertarlas en el molde de la narración

principal, dentro de la vida de acción y personajes principales, lo que nos muestra un manejo de la prosa en este caso muy superior del complutense sobre el sevillano, a pesar de que la intención del segundo sea clara y patente a lo largo de toda la obra.

Pero el enfrentamiento entre Cervantes y la nueva novela de Alemán es evidente en el sentido de que, para Castro, la nueva literatura que inaugura el *Quijote* imagina figuras que trazan su propia vida, al contrario que las del *Guzmán*, que están sujetas a unas leyes naturales que los cosifican, que los predestinan a una vida oscura y, en muchos sentidos, miserable. Para Castro, los personajes cervantinos confían en la naturaleza, pues todas poseen un sentido. Resulta muy curioso que las primeras palabras del *Quijote*, que siempre se han relacionado muy directamente con los libros de caballerías, Castro las advierte como referencia a la ascendencia y determinismo picaresco. Ese no saber quién es don Quijote, de dónde es ni dónde está pugna directamente con la explicitada ascendencia apicarada del *Lazarillo* y del *Guzmán*, sobre todo de este último, que tan evidente la hace Alemán⁹⁴.

Continúa Castro con la, para el crítico, evidente reacción de la gran obra de Cervantes a la publicación del *Guzmán*. Dice que jamás Alemán podría haber sido capaz de manejar a los personajes del *Quijote*, pero sí hubiera podido ocurrir al revés. Lo cierto es que establece Castro ciertos paralelismos entre ambas obras en un hecho curioso: las referencias a diversas obras que se hacen en el binomio Alemán-Cervantes, y que tienen como referencia el *Romancero*, la *Diana* y los libros de caballerías. Sentencia Castro (1974: p. 68) que

⁹⁴ Dice Blanco Aguinaga (1957: p. 317) que “en el primer capítulo ‘Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre’; en el segundo capítulo ‘Guzmán de Alfarache prosigue contando quiénes fueron sus padres, y principio del conocimiento y amores de su madre’; y sólo una vez dada con toda precisión y conocimiento absoluto de la verdad de la prehistoria de sus aventuras, sale Guzmán al mundo en el capítulo tercero, quedando con ello, por fin, lanzada la historia cuyo ‘primer principio’ la define. El personaje-novelistas nos ha advertido en sus palabras iniciales que las ‘cosas’ que va a contar en los dos primeros capítulos son ‘esenciales a este discurso’. Escuchémosle, pues, y tratemos de entender la historia que se nos narra como efecto cuya causa esencial se nos va a dar, simbólicamente, según veremos, en su prehistoria”. Cervantes debió comprender que la esencialidad de sus personajes, de sus criaturas imitadas de la naturaleza, como las de la vida, no podían, jamás, ser esenciales por su ascendencia.

“todo en el *Quijote* aparece como un ‘hacia un sí mismo’ y un ‘hacia el mundo de fuera’, articulados ambos con verosimilitud de vida. Mateo Alemán se encara con ceño contra un mundo mal creado; Cervantes prefirió crearse el suyo sin rencor, aunque tomando precauciones y sorteando escollos. En el *Guzmán* arden simbólicamente los libros de caballerías atados a la redonda de las mujeres, sin que quede claro si la virtud de las mujeres podría o no matar aquel fuego, porque, dice Guzmán, ‘voy por el mundo sin saber adónde...’. Cervantes trató de buscarse un rumbo, incluso halló un útil empleo para aquellos nefandos libros y también para sus lectores”.

De nuevo podemos observar cómo Castro nos muestra claramente las distancias entre los dos autores, eso sí, aceptando las referencias y los caminos paralelos entre ambas. La afirmación de que sin el *Guzmán* no se habría escrito el *Quijote* es muy tajante pues, como veremos, si bien es probable que la gran obra de Cervantes no sería la misma, las aventuras de don Quijote y Sancho hubieran continuado. Estamos de acuerdo con Castro en que probablemente no de la misma manera ni con los mismos resortes, pero sí que parece claro que la morfología del *Quijote* no sería la misma, ni parecida nos atreveríamos a decir, si no se hubiera publicado el *Guzmán*.

En este punto nos resulta necesario traer a colación dos breves trabajos estrechamente relacionados con las obra de Castro y sobre la influencia de su pensamiento en la crítica posterior a él. Me refiero a dos ensayos que encontramos en un volumen homenaje a la figura de Castro: *El Guzmán como modelo y anti-modelo del Quijote*, de Daniel P. Testa, y *Américo Castro, Cervantes, y la picaresca: Breve historia de dos ideas*, de Helen H. Reed⁹⁵. Comenzaremos por el trabajo de Reed, quien concibe las aportaciones de Castro cruciales para el pensamiento posterior, si bien advierte que la base ideológica pudo cambiar a la hora de considerar la oposición entre Cervantes y la picaresca. Pero, según Reed, Castro vio la picaresca con connotaciones negativas, y la novela cervantina como negación de esa negatividad. La cuestión más relevante para Reed es la manera en

⁹⁵ Ambos trabajos están recogidos en *Américo Castro, the impact of his thought: essays to mark the centenary of his birth*, Ronald E. Surtz, Jaime Ferrán (eds.) Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1988. Para el primer trabajo, pp. 231-238. Para el trabajo de Helen Reed, pp. 223-230.

la que Cervantes y la picaresca entroncan con el erasmismo, de distinta manera, eso sí, pero entiende que Castro deja claro que la reacción a la literatura de corte idealista se da por supuesto en la picaresca pero también en la literatura cervantina. Mientras que la mueca es amarga en la picaresca, sobre todo en la de Alemán, Cervantes mantiene ciertos ideales renacentistas como la armonía, el equilibrio, el amor, e incluso cierto ideal caballeresco, aunque sea de forma irónica.

Continúa Reed observando lo que Castro nos muestra en sus escritos, y se centra en que el pensamiento picaresco es el que marca la “íntima estructura” en su actitud frente a la vida, esa actitud amarga y sórdida en muchas ocasiones, fiel reflejo, siempre según Castro, de su condición de conversos, de marginados y apartados de una sociedad que no los admite. Lo más relevante es que Castro quiere dejar claro que Cervantes y Alemán sólo se relacionan en su total oposición. Critica Reed que en los aspectos en que Castro alude a las relaciones intertextuales entre el *Quijote* y el *Guzmán* no son capaces de refrendar sus afirmaciones sobre la oposición entre ambos. Las relaciones que se indican son las que vimos más arriba: la primera, en la que Sancho y Guzmán son manteados como “perros en Carnestolendas” en sus respectivas novelas, y sobre la que Castro no ofrece ningún comentario; y la segunda, en la que nos presenta unos personajes muy parecidos, en cuanto lectores de novelas de caballerías y pastoriles, en varios pasajes de ambos textos. Como vimos más arriba, Cervantes destaca por su dinamismo y por la “abertura de lo real” y en el *Guzmán* destaca su “quietismo compacto e inerte”⁹⁶. Las lectoras del *Guzmán* reaccionan sin fisuras que contrastan con los cuatro personajes del *Quijote* (el ventero, su esposa, la hija y Maritornes) que son tan diferentes en gustos. Lo que al fin nos presenta Castro es un Guzmán cerrado, negativo y dogmático, con un punto de vista unitario, muy en consonancia con Blanco Aguinaga, frente a un Cervantes abierto, positivo, dinámico y vital, con diversos puntos de vista. A pesar de todo ello, dice Reed que Castro nunca mostró una visión tan opuesta como la que nos presentó Blanco Aguinaga en su mítico trabajo. Lo que Reed quiere recalcar es que quizás ese

⁹⁶ Cita por la edición de 1966 de Alfagurara, pp. 43, 67 y 72.

interés de Castro y Blanco por remarcar la oposición entre Cervantes y Alemán niega el mérito del segundo frente al primero, postura

“estética y moral [que] distorcionaba [sic] o por lo menos limitaba la visión de ambos críticos ante la obra de Mateo Alemán y el género picaresco. Hay tal variedad en el género picaresco que no se puede pensar en Guzmán como la novela picaresca por antonomasia. [...] Acierta mucho [Castro], a mi modo de ver, en buscar el origen del Quijote en el Guzmán y reconocer la importancia de esta influencia negativa. Su conciencia del destinatario se demuestra en su descripción de los lectores ficticios en ambas obras (págs. 70-75). Reconoce la polisemia de los textos y la posibilidad de lecturas varias según quien los lea (págs. 67-68)”.

Las palabras de Reed (1988: pp. 228-229) reconocen la maestría de Castro en este asunto, si bien nos muestra unas leves críticas al pensamiento de Castro y de Blanco Aguinaga, fundamentalmente porque entiende que, a pesar de la oposición que ambos críticos despliegan entre Cervantes y la picaresca de Alemán olvida que la picaresca era entonces un género en construcción y que dicho género no era sólo el *Guzmán*, aunque fuera el motor que llevó a Cervantes a reaccionar frente a una nueva forma de novelar. Pero Reed sí reconoce a un Cervantes picaresco, al menos en varios rasgos, morfológicos y temáticos. Lo veremos más adelante. Las relaciones permanecen ahí, latentes, silentes, sean de oposición o de acercamiento, puesto que tenemos constancia de obras que han sido reacción a otras del mismo género, no sólo para destruirlas o alabarlas o simplemente intentar modificarlas⁹⁷. Un ejemplo de ello lo tuvo muy a mano Cervantes, quien debió descubrir en *La Celestina* un modelo de parodia del molde del amor cortés, de la poesía cortesana y que sirvió de ariete para nuevas formas novelescas. Independientemente del juicio que hace Cervantes sobre el realismo de la obra de Fernando de Rojas, sí debió el alcalaíno adivinar una más que evidente ruptura con modelos quizás desfasados, quizás poco verosímiles para una sociedad que había abandonado según qué modelos sociales y literarios.

⁹⁷ Recomienda la lectura de Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.

El segundo trabajo del que prometimos hablar, y de nuevo relacionado con las líneas abiertas con el pensamiento de Castro, es el del profesor Daniel P. Testa [vid. supra], quien nos muestra diversos encuentros y desencuentros entre el *Guzmán* y el *Quijote*. Lo primero que se plantea Testa es si debemos interpretar el *Guzmán* en clave moralista, ideologizante y pesimista, como ha visto parte de la crítica, incluido Castro, puesto que, para Testa, esta interpretación no satisface el enorme impacto que tuvo la picaresca entre los lectores y escritores de la época, pues todos se lanzaron a una especie de competición con el nuevo género. Para argumentar esta cuestión cita a Brancaforte, para quien se opone frontalmente a las tesis de Blanco Aguinaga sobre la cerrazón temática e ideológica del *Guzmán*, y aquí relaciona las relaciones entre el estudio de Brancaforte⁹⁸ y las ideas de Castro en el sentido de que la motivación principal para la creación de Alemán no es, como cree Blanco, la de ser una especie de dios creador que maneja su obra a su antojo, sino que la motivación nace de su condición de converso (1988: p. 233). Como ejemplo de ello pone al protagonista de la nueva novela, el antihéroe picaresco, quien realiza un viaje épico cuyo objetivo es conquistar lo que la sociedad le niega por todos los medios. Este protagonista y sus aventuras debieron causar un enorme impacto a un autor plenamente renacentista como Cervantes, quien debió ver en el *Guzmán* un monstruo ingobernable tanto en el molde narrativo como en el temático, un antihéroe del inframundo en un viaje por el infierno; y esto, para una mente del Seiscientos debió ser, cuando menos, chocante. En palabras de Testa (1988: p. 234),

“La historia poética alemaniana, que depende tanto de transgresiones, tabús, todo tipo de subversiones, está llena de verdades psicológicas profundas y de una vitalidad e interés tan fuertes que podían haber despertado en Cervantes una transformación tan grande como la que invadió a Don Quijote un día sin querer. Es verdad que el *Guzmán* sufre de una falta de coordinación, de equilibrio entre dos sistemas de vida, uno del mundo moralmente elevado, de valores positivos, etc. y otro del mundo del robo, engaño, mentira. Además el

⁹⁸ Al respecto véanse “Introducción” y las notas a su edición, Akal, Madrid, 1979. Y *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?* Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1980; en concreto, p. 140.

fragmentarismo y la yuxtaposición de textos y de narraciones crean una dinámica de efectos negativos y de una conflictividad maligna y contradictoria. [...] A pesar del constante movimiento del pícaro en el transcurso de vida ambulante, la gran invención de Alemán, que supera en extensión la del *Lazarillo*, es el haber usado en forma tan original la conciencia narrativa constante y sostenida que se encuentra depositada en el pícaro Guzmán, personaje/narrador/escritor, tres funciones tan distintas pero todas incorporadas, vinculadas y solapadas en una conciencia fluida y de gran vigor y potencia”.

Las observaciones de Testa podrían reflejar perfectamente, como creemos, qué se encontró Cervantes al leer la picaresca. Aunque lo analizaremos con detalle más adelante, en el *Coloquio* estas cuestiones quedan patentes en forma de diálogo entre los dos perros que, desde su atalaya, nos muestran lo más bajo de la condición humana, si bien lo hacen insertos en una fórmula narrativa más compleja y paródica. Pero está claro que la mentalidad renacentista cervantina observa una nueva forma-deformada de la novelística que le causa un fuerte impacto y que le distrae de su objetivo literario más relacionado con Galateas y Persiles que con Lazarillos y Guzmanes. Las nuevas teorías que, con Castro, ven que el *Quijote* no se podría explicar sin la aparición del *Guzmán* definitivamente toman carta de naturaleza y se convierten en unas tesis algo más que plausibles. Dichas teorías explicarían ciertas reticencias, acercamientos y críticas de Cervantes a los preceptos de los géneros literarios que nos encontramos diseminados en toda su obra y que, como vimos más arriba, podría parecer en ciertos momentos contradictorios. No es así, y lo vemos y lo explicamos gracias a la aparición de un nuevo protagonista que es escritor y que además narra su propia vida con un realismo descarnado, escatológico en momentos puntuales, y que propone una literatura de mínimos en lo temático y de máximos en lo formal. Cervantes se encuentra con que los héroes más leídos del momento ya no son los de los libros de caballerías, los Amadis, los Esplandianes, sino sus contrarios, aquellos que nunca hubiera imaginado el alcaíno que podrían tomar la voz en el panorama literario del momento.

Pero avancemos con otro estudio que aborda estas relaciones. Me refiero al de Bonilla y San Martín (1916), en el que el autor hace un repaso de las características del pícaro comparándolas con las características de la que para él es, en sus palabras, “la perla” de las novelas picarescas cervantinas: *Rinconete y Cortadillo*. Comienza diciendo que existen elementos en todas las obras cervantinas excepto en *La Galatea*; también en los *Entremeses*: en *El Rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*, *Retablo de las maravillas*...

Ciñéndonos a las características del pícaro que se citan, Bonilla comienza aludiendo a que el pícaro es un muchacho, roto y mal vestido, pobre, sin patria y que no respeta la propiedad ajena. Por supuesto, todos estos atributos los cumplen Rincón y Cortado. Las dos siguientes características son de suma importancia:

“El pícaro no cree que, en el fondo, los demás hombres sean mejores que él, y así se convierte con facilidad en censor agudo de la estructura y funciones sociales. [...]

A pesar de ser pesimista el criterio del pícaro, no así su carácter; antes bien, el pícaro es hombre de buen humor, y ningún calificativo tan bien puesto como éste que lleva Estebanillo González en la portada de su libro” (1916: p. 150).

Ambos atributos conforman la idea de pícaro que se desprende de Guzmán y de Lázaro y que asume Cervantes para sus Rincón y Cortado. Además de éstas, alude también a su afición al vino, a ser supersticioso, a que, a diferencia del valentón, el pícaro es cobarde y rehúye el enfrentamiento... Y la última y la más importante es que el pícaro no es un hombre de honor (y de honra, si se quiere, también).

“Así que deste modo van las cosas. Pues ni quiero mandos ni dignidades, no quiero tener honra ni verla; estate como te estás, Guzmán amigo; séanse enhorabuena ellos la conseja del pueblo, nunca se acuerden de ti. No entres donde no puedas libremente salir, no te pongas en peligro que temas, no te sobre que te quiten ni falte para que pidas, no pretendas lisonjeando ni enfrasques porque no te inquieten. Procura ser usufrutuario de tu vida, que, usando bien della, alvarte puedes en tu estado. ¿Quién te mete en ruidos, por lo que mañana no ha de ser ni puede durar? ¿Qué sabes o quién sabe del mayordomo del rey don Pelayo ni del camarero del conde Fernán González? Honra tuvieron y la sustentaron, y dellos ni della se tiene memoria.

Pues así mañana serás olvidado. ¿Para qué es tanto ahínco, tanta sed y tantos embarazos? Uno para la comida -que aun es tanta la vanidad, que comer mucho y desperdiciado califica-, otro para el vestido y otro para la honra. No, no, que no te está bien y con tales cuidados no llegarás a viejo o lo serás antes de tiempo. Deja, deja la hinchazón desos gigantes. Arrímalos por las paredes. Vístete en invierno de cosa que te abrigue y el verano que te cubra, no andando deshonesto ni sobrado. Come con que vivas, que fuera de lo necesario es todo superfluo, pues no por ello el rico vive ni el pobre muere; antes es enfermedad la diversidad y abundancia en los manjares, criando viscosos humores y dellos graves accidentes y mortales apoplejías”.

El discurso de Guzmán (I, II, 4: p. 275) no puede ser más elocuente. Para terminar, Bonilla concluye que “los pícaros cervantinos en nada fundamental difieren de los demás representantes de la literatura picaresca, como hemos tenido ocasión de advertir. Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, se acuerda de Lazarillo y de Guzmán, y encaja en el marco secular algunos de los tipos que en varios lugares, y especialmente en Sevilla, había observado. Pero cabalmente en lo penetrante y minucioso de esta observación estriba el mérito de la novela” (1916: pp. 159-160).

Es difícil discutir las afirmaciones del crítico, si bien se nos siguen antojando análisis incompletos. Nos sigue faltando unas palabras que hablen, no sólo del pícaro, sino también de la estructura del género. En cualquier caso, en este punto nos gustaría traer una breve reflexión que refuerza las teorías de la crítica desde Menéndez Pelayo: la mejor y mayor prueba de que Cervantes reflexionó, rechazó y no se identificó con la novela picaresca (en este caso en cuanto a género) es que Rincón y Cortado, después de descubrir cómo era la vida de Monipodio y sus valentones, rechazan frontalmente esta forma de vida. El problema es que esta, llamémosla moraleja, nos lleva además a dos reflexiones quizás opuestas: la primera es que los protagonistas de la novela eligen no seguir los pasos de los integrantes de la cofradía. La segunda es que, realmente, ¿qué vida es la que rechazan Rincón y Cortado, la picaresca o la de la verdadera y dura delincuencia que representan los cofrades de Monipodio?

Parece claro que los protagonistas reúnen todas las características del pícaro y no parece tan claro que Cervantes los dirija hacia una vida de

delincuencia, de valentón; pero Rincón y Cortado, al concluir la novela, no se atisba una posible conversión, como hizo Guzmán, o que vayan a creerse la ilusión de que viven en la “cumbre de toda buena fortuna”. Parece evidente que nuestros protagonistas abandonan la cofradía, la vida de rufián, para seguir jugando y divirtiéndose con la vida de picardía que llevaban antes de conocer a Monipodio. Por lo expuesto creemos que Cervantes, además de manejar a su antojo el destino y la vida de sus personajes, como decía Castro, tenía la intención no sólo de rechazar (por cuestiones formales más que estéticas) la picaresca, sino más bien mostrar (valga la paradoja) las injusticias de la Justicia y la vida del hampa sevillana en particular (Cervantes la conoció de primera mano⁹⁹) y española en general.

Para concluir, añadiremos que el estudio de Bonilla ha sido citado, no por la novedad en sus contenidos sino por la sistematicidad en el análisis de algunas características del pícaro en *Rinconete* en concreto. Aun así, repetimos que el análisis estético y de la figura del pícaro se nos sigue quedando corto a la hora de hacer un amplio análisis de lo que Cervantes aceptó o rechazó del género picaresco. De cualquier modo, parece evidente, a priori, que la figura del pícaro era de sumo interés para el alcalaíno, pues de otro modo no se entiende la cantidad de personajes apicarados o pseudopícaros que aparecen en sus obras. Esto muestra el interés y la profunda reflexión de nuestro autor sobre el género.

Pero debemos seguir adelante. El siguiente importante análisis que nos encontramos es el de uno de los críticos más lúcidos en el análisis de la obra cervantina: Joaquín Casaldueiro (1974). En su *Sentido y forma de las Novelas ejemplares* hace un excelente análisis tanto del conjunto de novelas como de cada una de ellas individualmente. Nos centraremos en las que a nosotros nos interesa para nuestro estudio.

La primera referencia que nos encontramos es la de *Rinconete y Cortadillo*. Aquí, en unas breves notas al respecto, nos dice el crítico (1974: p. 103) que “parece que nos encontramos en el mundo de la picaresca, pero observemos que Rincón y Cortado no son pacientes, sino agentes de la acción. En

⁹⁹ Al respecto véase Amezúa (1982 II: pp. 80-95).

la picaresca se nos presenta siempre al hombre en su choque con la vida, adquiriendo una experiencia a costa de su dolor. Indefenso, en su salida al mundo, en su nacer, la vida le enseña lo que es vivir: ir de dolor en dolor; la vida le despierta y abre los ojos para que, echando una mirada a su alrededor, contemple la bajeza y villanía humanas”.

La cita no puede ser más acertada. Lo cierto es que el análisis de Casaldueiro atendiendo a este abismo que separa a la obrita cervantina del género picaresco es magistral: ciertamente los protagonistas apicarados de Cervantes son auténticos agentes de la acción de la obra, mientras que, por ejemplo, Lázaro o Guzmán contemplan la “bajeza y villanía humanas” que hay a su alrededor; son pacientes, no agentes. De nuevo debemos relacionarlo con aquellas palabras de Castro en las que decía que Cervantes nunca se permitiría observar la vida a través de la pupila de un pícaro. De hecho, si atendemos a la intención de los autores picarescos de hacer una feroz crítica contra el orden social establecido y contra el que no podían luchar, queda patente que la intención que se desprende de la obra cervantina es otra muy distinta y que se centra, no contra el orden social, como hemos dicho que hace la picaresca, sino contra el orden literario que pretendía establecer el género bribiático. Por lo tanto la intención de la obra de Cervantes ya está muy alejada de la picaresca.

Pero los comentarios del crítico (1974: pp. 104-105) no terminan aquí. Las diferencias van mucho más allá:

“El punto de vista picaresco consiste en creer que la maldad y la crueldad de la vida no pueden ser superadas, y que, por lo tanto, es necesario combatir la maldad con maldad, con crueldad la crueldad. El pícaro contempla la vida desde el punto opuesto al del aristócrata, al del caballero cristiano. La picaresca hace sentir el bien pintando lo que es el hombre desamparado de la gracia divina. Haciéndonos sentir la realidad sin Dios, sentimos mejor la necesidad de Dios. [...] El pícaro, desde la experiencia de su dolor, atalayado en su propia vida, ansiosamente y con angustia anhela que sean quitados los pecados del mundo, que el hombre, lavándose de su origen, pueda abrir su alma a Dios. [...] Sentir un naturalismo positivista en la picaresca es simplemente haber equivocado el camino, no comprender, confundir, y por lo tanto, no recibir la

debida emoción, la cual no puede ser otra que la del mal cubriendo la Tierra y clamando en dolorosas contorsiones por la gracia y la piedad de Dios, dolor cuyo origen se encuentra en el hombre mismo”.

Más claro no lo puede dejar. La grieta que separan ambas formas de novelar es abismal; Casaldüero abunda en lo que nos han venido contando los anteriores críticos. La filosofía de vida (y de literatura) de Cervantes le impedía de una forma absoluta compartir la visión de ese mundo que se nos muestra en la picaresca. Ese mundo cruel, oscuro, feo en definitiva en el que deambulaban sin sentido Lázaro y Guzmán. Un mundo en el que no caben ni la alegría de vivir ni la esperanza de saber discernir y elegir que muestran Rincón y Cortado al final de la novela. De ahí que Casaldüero insista en que la picaresca muestra un mundo en el que “la maldad y la crueldad no pueden ser superadas, y que, por lo tanto, es necesario combatir la maldad con maldad”. Su análisis no puede ser más certero.

Pero lo cierto es que de nuevo nos encontramos con unas palabras que se centran en la forma y en la filosofía de un género picaresco que, al parecer y por lo visto en las palabras de todos los críticos citados hasta ahora, Cervantes no compartía y no quiso asumir nunca. A pesar de que por sus novelas deambulen pícaros parece bastante evidente que sus novelas, hasta ahora, no podemos considerarlas picarescas. Pero nos asalta en este punto otra duda fundamental: ¿por qué ese interés por Lázaro y Guzmán? A tenor de lo visto, no parece ni mucho menos que la picaresca le disguste tanto como los libros de caballerías y es que hasta el momento no encontramos diatribas en contra de los pícaros, más bien al contrario; hay pícaros por todas partes, en casi todos los rincones de su obra. ¿Qué era entonces lo que más atraía a Cervantes de la picaresca: el pícaro, el protagonista, o bien el género en sí mismo? Es imposible saber realmente si podríamos obtener respuestas claras en este sentido, pero sí que quizás podamos llegar a algunas conclusiones respecto a lo que sí le interesa y no comparte. Y para alcanzar algunas conclusiones (o bien nuevos interrogantes) debemos avanzar en lo que dice la crítica.

En otro de sus trabajos (1984) insiste en la misma idea y, tras advertir que la novela pastoril es rechazada por Cervantes por su irrealidad¹⁰⁰ con un disfraz de realidad, y al igual que ocurre con las novelas de caballerías, concede a Alemán la anticipación en tiempo y técnica a la creación de la novela moderna sobre Cervantes. Se pregunta Casaldueiro que si el canónigo y el cura hablan sobre la novela pastoril, los libros de caballerías y las comedias (de Lope), ¿por qué no hablaron de la picaresca?¹⁰¹ Finalmente, en su breve estudio indica que la forma en que Cervantes concibió sus obras y sus criaturas fue infinitamente más misericorde que Alemán, más comprensivo, ya que cuanto “cuanto más se adentra en la caída del hombre, en el horror del pecado, más piedad siente por los expulsados del Paraíso”. Y antes nos advierte que los protagonistas cervantinos conocen la realidad y la fealdad del mundo, pero se dan cuenta de que el futuro puede ser mejor “en un mundo maravilloso de luz y color” (1984: p. 285). Las palabras de Casaldueiro de nuevo nos muestran una filosofía marcadamente distinta entre ambos autores, entre el binomio Alemán-Cervantes, autores que, según Casaldueiro, se admiraron mutuamente y entre ambos crearon la novela moderna.

Ángel Valbuena Prat (1956: p. 46), en su excelente estudio *La novela picaresca española*, abunda en lo que venimos comentando.

“La diferencia esencial entre la picaresca, definida, construida y exclusiva del libro de Alemán, y la “superpicaresca” de modo único o unido a otros tipos novelescos, en la obra de Cervantes, es debida, sobre todo, a la diversa espiritualidad y sentido estético de los dos grandes artistas de la narración. En ello se da también la diferencia entre la estética barroca que fija ya en la novela el autor

¹⁰⁰ “Al escribir *La Galatea* (1585) lo que más urge es romper la forma de la *Diana*, con su centro tan bien marcado, que nos conduce de la desarmonía a la armonía. [...] Cervantes no quiere, de una manera o de otra cantar el dulce lamentar”. (1984: p. 283)

¹⁰¹ Permítasenos una breve respuesta a la pregunta que lanza el maestro: creemos ciertamente que Cervantes no habla tanto de la picaresca porque es con la forma novelesca (género, lo llama Ginesillo) con la que compite; nuestro autor pone en el punto de mira la novela picaresca y la trata de una manera especial, casi sin mencionarla, porque ha conocido su éxito y sus posibilidades como materia literaria en prosa (recordemos que la novela como, el *romance* del que habla Riley), la poética historia de la que habla Alemán en el Prólogo. Sabe el complutense que los libros de caballerías, las novelas pastoriles, moriscas... tenían poco recorrido literario como género; pero éste no era el caso de la picaresca. Lo supo desde la publicación y el rotundo éxito del *Guzmán*.

del *Guzmán*, y la crucial entre renacentismo y lo desmesurado del siglo XVII, en que se mueve el autor de las *Ejemplares*".

Como podemos observar, la línea de pensamiento que marca el crítico es muy parecida a las ya vistas, salvo que aquí introduce un elemento nuevo: la distinción entre la novela renacentista y la barroca. No debemos detenernos en exceso por estos caminos, pues la bibliografía que existe sobre la cuestión es más que abundante. Sí es relevante advertir que Valbuena basa la distinción entre ambos tipos de novelas en la enorme diferencia de postura vital entre Alemán y Cervantes, algo que afecta definitivamente a la forma de entender el género picaresco. Afortunadamente el estudio de Valbuena continúa por otros derroteros; al poner en contraste *Rinconete* y el *Guzmán*, dice el crítico (1956: p. 47) que "la gran diferencia que existe [entre ambas obras] es que su realismo rehúye el fondo angustioso, atormentado, de las conciencias removidas por la miseria o el mal: así, aun lo que en el mundo es más vil y oscuro, puede aparecer en el arte transfigurado en una verdad ingenua e indulgente". Y más adelante dice que "Cervantes emplea en diversas obras gran cantidad de personajes y ambientes picarescos, pero encuadrándolos en una novela que supera una visión unilateral, sin haber tampoco la violenta síntesis intelectual del mundo desgarrado y de la disertación moral del *Alfarache*" (1956: p. 47). Y aquí nos encontramos ante una de las claves de cómo entendía Cervantes que debía ser la novela en general, y la picaresca en particular. Nuestro autor no aceptaba el punto de vista único de la picaresca; no aceptaba la autobiografía pues, "supera una visión unilateral" y va mucho más allá. No deja que el lector interprete la realidad a través de esa pupila picaresca a la que hicimos referencia más arriba y de la que ya hablaba Castro. Tampoco las obras cervantinas introducen nada parecido a una disertación moral sobre cualquier aspecto vital, algo que aumenta la distancia con el *Guzmán*.

Además de la disertación moral (1956: p. 47),

"en Alemán comienza ya el mundo cerebral con propensión a las abstracciones (la Verdad, la Mentira, la Murmuración, que asoman tímidamente a los apólogos intercalados, pero que anuncian ya la irrupción plena del mundo de Gracián). Cervantes, en cambio, hace vivir en sus novelas mejores a toda una sociedad,

a toda una naturaleza, como Shakespeare en el drama y Velázquez en la pintura. Además, Cervantes, salvo la concesión juvenil a la moda de *La Galatea*, era un temperamento más para crear sus géneros especiales, a base de elementos diversos, que un repetidor de formas en boga”.

Es difícil describir mejor los aspectos tratados. Por un lado, nos introducimos en aspectos clave en algunas obras cervantinas (o en todas) como son la Verdad, la Mentira o la Murmuración; y, por otro, quizás con esta última afirmación nos estemos acercando a la respuesta de algunos porqués. Parece que Cervantes, como hizo con los libros de caballerías (o con la novela sentimental, o con la morisca, o con la bizantina), no se limita a imitar géneros, sino a introducir elementos nuevos que a él, en su labor de crítico además de en su labor de creador, le parecen que introducen nuevas perspectivas a los géneros literarios, novelescos para ser más exactos. De ahí que Cervantes no fuera un “mero repetidor de formas en boga”. Por eso, sigue diciendo Valbuena, supera los libros de caballerías “contrahaciéndolos en el *Quijote*, en el que hace penetrar elementos pastoriles y picarescos también”. Es cierto lo que dice el crítico pero, ¿superó también Cervantes la picaresca al igual que hizo con los libros de caballerías? No es ésta una cuestión superficial ni mucho menos. Parece asentado entre la crítica el considerar que el *Quijote* modificó desde la forma de hacer novelas de caballerías (o de acabar con ellas) hasta la forma de novelar en cualquier género, pero, ¿también en el picaresco? En cualquier caso, tampoco creemos que Cervantes tuviera la misma actitud hacia un tipo de narración como la novela de caballería; los juicios críticos que hace en el *Quijote* sobre las narraciones caballerescas son severos, pretende acabar con dicha forma narrativa, a pesar de que ésta estaba en franca decadencia, por lo que una narración tan trabajada como la vida de don Quijote no se puede justificar únicamente con la lectura de los libros de caballerías. Ni siquiera aunando y transformando géneros, acomodándolos a la preceptiva aristotélica de la que tanto gustaba el complutense seríamos capaces de explicar siquiera el *Quijote*; por lo tanto, debemos ir un paso más allá y valorar seriamente la opción, como venimos mostrando, de que su contienda literaria está centrada en la picaresca. Ya lo valoramos más arriba gracias, una vez más, a la

genialidad de Casaldüero: Cervantes habla sin tapujos de los libros de caballerías, de las novelas pastoriles... de todo lo que le viene a mano y, sin embargo, es curioso que sólo exista un juicio nítido sobre la picaresca. Creemos que nuestro autor siente que la competencia literaria es con la picaresca, y con sus cartas debe jugar para crear y moldear la Novela con mayúsculas; con sus reglas, eso sí. No se comporta de la misma forma con la picaresca, de la que apenas habla, como se preguntaba anteriormente Casaldüero, y desde la que construye y trasciende, y no intenta destruir. Retomaremos esta cuestión más adelante.

Continuamos con los comentarios de Valbuena, en los que sigue hablando sobre la visión picaresca de Cervantes. Nos habla aún más de *Rinconete* y, como último y lacónico juicio nos dice (1956: p. 47) que “representa, en su rápida narración, la construcción más completa de la picaresca humana en una sola novela de Cervantes”. El crítico nos habla de la pintura de caracteres y de situaciones cervantinas en *Rinconete*, donde sólo las magníficas pinceladas del patio del hampa de Monipodio merecen atención especial dentro de la obra. Parece como si Cervantes tratara de dibujar el boceto para una representación teatral en la que poco a poco van retratándose uno por uno todos los valentones y jaques de la cofradía. Finalmente, no podía faltar la ironía cervantina, esta vez en boca de Rincón, (muchacho pero de buen entendimiento) con la que, además de hacer referencia al lenguaje desarreglado de los miembros del patio alude, no con poca sorna, a “la seguridad que tenían, y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos y homicidios y de ofensas de Dios” (OC II: RyC, p. 602). Nunca pueden faltar las burlas cervantinas. Culmina Valbuena hablando de *Rinconete* y alude, de nuevo, a su “poético realismo, sin el artificio dislocado del barroco, a diferencia de las caricaturas de un Quevedo, por ejemplo” (1956: p. 49), o sin el tenebrismo del *Guzmán*, añadimos nosotros. Después hace el crítico unos breves apuntes sobre *La ilustre fregona*, la aparición de Ginés de Pasamonte en el *Quijote* y a *El casamiento engañoso* y el *Coloquio*. Lo más destacado de ellos es que vuelve a resaltar el idealismo de las apariciones picarescas cervantinas frente a las posturas atalayadas y oscuras de la picaresca, tanto de personajes como de situaciones.

En cualquier caso, lo cierto es que continuamos abundando en la idea de distanciamiento entre Cervantes y el género de Lázaro, si bien lo visto hasta ahora nos lleva a una nueva reflexión: la estética de las obras cervantinas eluden absolutamente esos tintes tenebrosos de la picaresca, y es cierto que Cervantes huía como de la peste de los juicios morales del *Guzmán* pero, ¿qué hay del *Lazarillo*? Comparte con el *Guzmán* prácticamente todos los rasgos como ganapán o esportillero si bien, como dijimos al comienzo de este estudio, Lázaro es mero aprendiz de su colega. Probablemente la respuesta sea más sencilla de lo que parece. Únicamente con lo que hasta ahora hemos repasado de la crítica es evidente que todos coinciden en el rechazo frontal de nuestro autor hacia el punto de vista único. Sólo esta razón era motivo más que suficiente para que tampoco el *Lazarillo* le satisficiera plenamente.

Pero sigamos con la tarea que nos ocupa; y lo haremos con otro estudio muy revelador acerca de las *Novelas ejemplares*, estudio de Rodríguez Luis (1980). En él, el autor nos muestra sus intenciones simplemente al hacer la división de las *Novelas*. Decide agruparlas de acuerdo a sus características más constantes, y comienza por las cinco que, según nos dice en la Introducción, se nos presentan como más estilizadas, más simples, o de inspiración italiana (*La española inglesa*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*), después pasa a dos versiones del mismo tema “(la niña noble separada de sus padres y dedicada a tareas indignas)” en *La gitanilla* y *La ilustre fregona* (el autor las introduce bajo el epígrafe ‘La virtud entre ladrones y pícaros’); y, por último, nos encontramos con novelas “más estáticas en cuanto a la acción, que por eso y otras razones evocan una especie de cervantina *atalaya de la vida humana*: *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*. Culmina diciendo que tratará, por motivos que no vienen al caso, de forma distinta *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*. Ya sólo la división justifica la atención.

En cuanto a *Rinconete*, poco nuevo debemos añadir a lo anteriormente explicado. Centrémonos pues, de momento, en lo que de *La ilustre fregona* se dice aquí. “Desde los primeros párrafos resulta claro, sin embargo, que éste [Carriazo] no es un verdadero pícaro” (1980: p. 150). Así de tajante se muestra

Rodríguez Luis al hablar de los protagonistas de la novela. Observamos que Cervantes lo que consigue con esta obra es darle un nueva vuelta de tuerca al género picaresco, esto es, Avendaño y Carriazo, sus protagonistas, ya no son dos pícaros en busca de comida, u otra forma más organizada de ganarse la vida buscando cobijo bajo una cofradía de ladrones como Rincón y Cortado; los protagonistas de *La ilustre fregona* son ahora dos señoritos de clase acomodada que buscan única y exclusivamente aventuras. Bien lo dice Cervantes: “Llevado de una inclinación picaresca, sin forzarlo a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo” (OC II: RyC, p. 743). Lo más llamativo de esta cita es lo claro que quiere dejar Cervantes una de las características de los pícaros al uso que poblaban las bibliotecas españolas: el determinismo. El pícaro está determinado por ese origen vil, por esa herencia demoledora a la que el protagonista culpa de muchas de sus desgracias y que hace que nunca pueda medrar en la escala social. De ahí que deje muy claro que su pícaro no lo es por maltrato de sus padres, o porque sus padres pertenecieran a la peor calaña de la sociedad, sino porque así lo eligió su protagonista. De un plumazo Cervantes marca una gran distancia entre sus pícaro y Lázaro o Guzmán. Dota a su protagonista de libertad, algo que ni el pregonero ni el condenado a galeras hubieran soñado jamás. Pero, permítasenos la insistencia, lo más interesante es lo claro y evidente que quiere dejar Cervantes que su pícaro es muy distinto a los demás por una cuestión morfológica, intrínseca a lo que hasta ese momento se conocía del género picaresco. En su novela (al menos en esta) no cabe el determinismo de ninguno de sus personajes, fundamentalmente por una postura vital, pero también, y esta es la cuestión más interesante, por razones estéticas.

Cervantes hace que dos ‘nobles’ se conviertan al picarismo, simplemente por afán de aventuras y, lo que es más importante, por la libertad. Libertad que da el vivir en las almadrabas de Zahara, donde se reunían los pícaros todos los veranos para compartir anécdotas y fechorías. Esto es lo que mueve fundamentalmente a Carriazo. ¿Y Avendaño?

Su compañero de picardías se embarca en la aventura por influencia del propio Carriazo. El problema es que pronto sus propósitos picarescos se verán

truncados en cuanto oye hablar de Costanza. “Avendaño es el enamorado y pertenece, por lo tanto, a un nivel ideal, mientras que su camarada es un personaje cómico y aquél, por lo tanto, al que le suceden toda clase de percances y quien siente verdaderamente la afición picaresca” (1980: p. 151). Por lo dicho, el crítico nos muestra el límite entre alusiones picarescas y novela picaresca. No se dan, de hecho en *La ilustre fregona*, si bien los elementos picarescos son claros, como venimos exponiendo. Cervantes nos muestra de nuevo un mundo visto a través de dos personajes principales (Carriazo y Avendaño) y una protagonista idealizada, perfecta los ojos de casi todos los personajes; Costanza es un personaje pasivo sobre el que recae la intriga de la novela y que aleja sin querer la historia de la picaresca, sobre todo a Carriazo. No sólo. Como decimos, al descartar el punto de vista único, la autobiografía... y otras constantes del género (incluidas, como decía Rodríguez Luis) como que el propio Carriazo no puede ser un verdadero pícaro: ¿Qué hay de su origen vil? Sin este hecho no hay picaresca. Cervantes trabaja, por todo lo dicho hasta ahora, con una nueva forma de género picaresco. Nada de autobiografías, nada de origen vil, nada de visión negativa de la vida, y en muchas ocasiones, nada de pasar hambre como casi único motivo del hurto. Y qué mejor ejemplo de ello que Carriazo y Avendaño.

Pero avancemos en el repaso que hace la crítica sobre la cuestión que nos ocupa. Existen dos trabajos de indudable valor para la materia que nos ocupa, ambos recogidos en un mismo volumen. El primero es de Marcel Bataillon y el segundo de Peter Dunn (1973). Comenzaremos por Bataillon. En su artículo *Relaciones literarias* aborda el maestro, primero, la relación del *Quijote* de 1605 con la aparición de *La pícaro Justina* y con el *Guzmán* y dice que es significativa la reacción adversa de Cervantes “a la picaresca que se revela al lector perspicaz del *Quijote* I, y de las *Novelas ejemplares*” (1973: p. 219). Se pregunta además el crítico cómo nunca llegó a estampar Cervantes el nombre de Mateo Alemán, “por ejemplo, en el *Viaje del Parnaso*, donde fustiga, (sin nombrarlo) al autor de *La pícaro Justina* y ensalza a Quevedo como ‘flagelo de poetas memos’ y auténtico ‘hijo de Apolo’”. Sin entrar en detalles, diremos que la rivalidad entre el alcalaíno con Alemán y López de Úbeda ha quedado más que mostrada por muchos críticos y no conviene aquí detenernos mucho en la cuestión. Atendamos ahora a lo que se

dice sobre el género picaresco a través de la rivalidad con el *Guzmán*. “Cervantes se enfrentó con el propio Mateo Alemán de manera bastante transparente, aunque velada, cuando puso en discusión las autobiografías de pícaros en el episodio de la liberación de los galeotes (DQ, I, XXII)” (1973: p. 226). Más adelante, y haciendo referencia al artículo de Blanco Aguinaga, nos dice que “esta forma de moralismo [la del *Guzmán*] del fundador de la picaresca propiamente dicha, con voluntad de comunicar su amarga visión remontándose no ya a los padres del protagonista, sino al ‘primer padre’ y al primer hijo del género humano, es del todo inasimilable a la orientación moral de Cervantes” (1973: pp. 228-229). La siguiente cita, aunque extensa, resume perfectamente la postura del crítico sobre la cuestión.

“Lejos de inclinarse a escribir una ficción autobiográfica por el estilo de una ‘Vida de Ginés de Pasamonte’ mostró repetidamente su desvío de tal forma narrativa cuando se apoderó de la vida picaresca como materia literaria. Gran ‘escena picaresca’ es la contemplada por Rinconete y Cortadillo en el patio de Monipodio, lugar de citas de hombres y mujeres que no sabemos de dónde vienen ni adónde van, pero pronto con sus riñas, paces, bailes y sobresaltos, que en *crescendo* desgarran el silencio inicial, revelan los misterios de la delincuente cofradía. [...] Se da el mismo espectáculo alegre, festivo en sentido etimológico, en *La ilustre fregona*, animada por los amores y desamores, bailes y juegos de un mundo picaresco no delincuente: fregonas, arrieros, aguadores... Pero espectáculo que contemplan y animan, en este caso, caballeros estudiantes fascinados por la vida picaresca, siendo una aventura toledana ocasión de reintegrarse por fin al gremio de la sociedad decente” (1973: pp. 229-230).

Podemos observar que, a grandes rasgos, coincide con la mayoría de los críticos en el no picaresmo cervantino por su distancia con la filosofía que inunda unas obras y las de Cervantes. Tampoco sus personajes son iguales: los cervantinos son libres y están libres de determinismo de cualquier tipo. Están abiertos a la aventura y a los avatares del destino, (avatares del camino en el caso de Carriazo y Avendaño). Por tanto no tiene cabida el corsé que impone la autobiografía picaresca.

Por su parte, a la hora de analizar *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, nos dice el hispanista francés que es aquí donde más claramente se percibe el rechazo de Cervantes hacia el “escueto realismo de tipo picaresco, precisamente porque allí junta en una única construcción originalísima dos relatos en primera persona que empalman y obligan a cavilar sobre lo que los diferencia de la autobiografía desengañadora” (1973: p. 231). De hecho Cervantes enmarca su novela dentro de otra, dentro de la narración que hace Campuzano y que le presenta a su interlocutor Peralta. Pero esta narración no es una historia común; es una historia que pasa por ser real y realista, o eso es al menos lo que defiende su autor, pues la pudo escribir mientras se encontraba en un estado de duermevela en el Hospital de la Resurrección de Valladolid. Por ahora, todo perfecto, hasta que nos dice Campuzano que ha transcrito la conversación entre dos perros que había a su lado mientras él sudaba su enfermedad. Pero no son dos perros cualesquiera, son los perros históricos del Hospital de Valladolid. De nuevo el juego cervantino de la “verdad de la historia que se cuenta, la cual tiene derecho a ser mentira bien contada, a diferencia de las ‘crudas verdades’ a lo Ginés o a lo Guzmán” (1973: p. 231). Pero prosigamos con las diferencias entre la autobiografía de Berganza en contraste con la de los pícaros:

“La narración de Berganza tiene, ella también, su contrapunto en las observaciones del oyente Cipión; éste es capaz de llamar a la orden a su compañero cuando ‘se divierte’ a consideraciones virtuosas, con tendencias a la hipocresía o a la murmuración. La filosofía del perro autobiografista no es nada cínica, sino más bien impregnada de inocencia animal. Otro contraste con las confesiones de pícaros que en las galeras o en otra parte disponen de tiempo ilimitado para narrar interminablemente sus vidas y milagros: la narración de Berganza, tal vez por asemejarse a la ficción lucianesca del diálogo del gallo con Micilo, está transida por el presentimiento de que el ‘portento’ de poder dos perros comunicarse mediante el habla humana acabará con el amanecer”.

Hay varios aspectos destacables en las palabras del estudioso. Con el primero no podemos estar del todo de acuerdo, pues entendemos que la maestra pluma de Cervantes no pretende mostrar la inocencia animal de Berganza y su no cinismo,

sino que más bien, a través de *su perro* Cervantes lanza dardos envenenados contra la picaresca en general y contra el *Guzmán* en particular. Las “diversiones” de Berganza en murmuraciones e hipocresía son ataques frontales contra la novela barroca con interpolaciones de la que hace gala Alemán en su excelente obra, por lo tanto, entendemos que la inocencia animal de Berganza no es tal.

Por otro lado, no podemos estar más de acuerdo en la alusión que hace Bataillon a la similitud del *Coloquio* con la ficción lucianesca, aunque de esta cuestión hablaremos más adelante. Pero aún queda la cuestión de la bruja Cañizares, que aporta la posibilidad de origen vil del protagonista, si bien creemos, con Rey Hazas (2003), que este hecho carece de relevancia si nos ceñimos a la estricta poética picaresca, pues Berganza se entera de su origen vil cuando ya ha actuado y decidido en su vida y ese determinismo ya no es tal, pues su origen era desconocido (y plagado de vaguedades, no de certidumbre, como ocurre en toda autobiografía picaresca) hasta ese momento para él. Para finalizar, Bataillon hace una interesante relación con *La Celestina*, pues nos dice que esta noticia supone para Berganza lo que para Pármene supone la noticia que le da Celestina sobre su origen: su madre era una bruja al igual que Celestina. La relación es interesante, pues comprobamos una vez más que la influencia de *La Celestina* sobre la obra de Cervantes se hace de nuevo patente, como ya dijimos más arriba, no sólo en su vertiente estilística, sino también en su vertiente argumental.

El segundo trabajo al que hicimos referencia incluido en la *Summa cervantina* es el de Peter Dunn. De su excelente estudio, nos centraremos de nuevo en lo referente a la cercanía de las novelas cervantinas que hemos ido viendo hasta el momento con la picaresca. Aludiendo a cuestiones de espacio y otras que no merece el espacio traer aquí, Dunn reduce su análisis a tres novelas del conjunto: *El celoso extremeño*, *La señora Cornelia* y *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*; por supuesto, nosotros nos centraremos en los comentarios al *Coloquio*. Comienza diciendo sobre ésta que “no tiene el claro perfil de una anécdota [a diferencia de otras novelas del volumen, como *La gitanilla* o *La ilustre fregona*], no se contiene en un solo acontecimiento. Tiene la indocilidad de la vida de un perro, mezcla la acción con el comentario, se mueve

impremeditadamente por el tiempo y el espacio. Mientras que *El casamiento engañoso* es sólo un episodio de una vida que marca no más que un punto ampliado en el tiempo, *El coloquio de los perros* es una vida que se desarrolla sin cesar” (1973: p. 113-114). Plenamente acertadas son las palabras del crítico, quien nos muestra una visión del *Coloquio* como una novela en continuo movimiento en espacio y en tiempo y, lo que es un hallazgo magnífico y que ya había practicado Cervantes en su *Rinconete*: el final abierto. “Dado que no escribía un melodrama acerca de la conversión o su rechazo, el final debe quedar abierto, así como el de *Rinconete* y *Cortadillo* está abierto, así como la vida está abierta hasta el final” (1973: p. 118). Efectivamente, la vida está abierta hasta el final, y una conversión o la confesión de un estado deshonroso sí deben cerrar un episodio, una historia, una peripecia o una anécdota. Ese final abierto es una característica propia de la novela moderna, no de la picaresca, pero que sí está claro que muestra la reflexión de Cervantes sobre el caso o conversión en las obras picarescas, que son el soporte del relato picaresco.

Pero quizás lo más interesante del análisis se nos ofrece al final del citado trabajo (1973: p. 118):

“Esta *novela* es, seguramente, una *meta-novela*. Está más francamente dedicada al estudio de las relaciones entre vida y ficción que cualquier otra obra cervantina, salvo el *Quijote*, y más íntimamente comprometida con la experiencia del escribir en sí, en particular al valorar las muy fuertes imágenes de la fantasía. Porque si bien el *Coloquio* es en gran medida una revelación y una discusión de la técnica de novelar, el conjunto es una demostración del arte encubierto por el arte [y de la ficción encubierta en otra ficción, añadiríamos]. Termina al principio, con el reconocimiento y reunión de unos amigos, prosigue a través del “marco”, con la reintegración al mundo del espíritu y del hombre (la misa y la comida), y al final el deseo de *ver*, no en sueños ni en la fantasía, ni en la memoria, pero con la luz de los ojos”.

No puede estar más en lo cierto. Nos encontramos ante una metanovela en la que Cervantes muestra la estrecha relación entre vida y ficción y en la que hay un verdadero estudio del arte de escribir. Ambas novelas quedan unidas por la ficción

dentro de la ficción. Cuando termina el *Coloquio*, Campuzano y Peralta acaban marchando al espolón a culminar su encuentro con, probablemente, más charla amistosa, mientras que la historia de Berganza y Cipión se queda descansando en papel. Ambas novelas quedan así unidas: el *Casamiento* sirve de marco al *Coloquio* y Cervantes nos enseña cómo se hace una novela, sin hipocresías ni murmuraciones.

Debemos en este punto analizar uno de los trabajos que más caminos ha abierto a la crítica en la cuestión que nos ocupa; me refiero al artículo de Blanco Aguinaga (1957) sobre la picaresca en Cervantes. En él, el crítico muestra primeramente cómo, tras la novela idealizada del mundo heroico o bucólico, la novela picaresca, el *Quijote* y alguna otra obra más de Cervantes suponen el comienzo de la novela moderna. Pero rápidamente distingue el crítico dos formas opuestas de realismo: por un lado, “el que podríamos llamar *realismo dogmático* o *de desengaño* y el *realismo objetivo*. Dos maneras contrarias de concebir la novela” (1957: p. 313). Seguidamente advierte sobre la necesidad de acotar el estudio recogiendo, por un lado, las novelas cervantinas en las que aparecen pícaros o vidas apicaradas; y, por otro, asumiendo el *Guzmán* como protopícaro, es decir, como ejemplo más evidente de lo que es el género por reunir en dicha obra las características que más se repetirán en sus seguidoras (excepto el *Lazarillo*, por supuesto). Continúa Aguinaga haciendo un breve repaso de las características más destacadas del género, haciendo hincapié fundamentalmente en la bajeza del protagonista y en la narración autobiográfica. En el siguiente apartado del estudio habla de ‘cerrazón temática y formal del *Guzmán*’ y del ‘realismo dogmático de desengaño’: esto significa que el crítico ve en el *Guzmán* que Alemán nos advierte “desde el preámbulo a la prehistoria de la historia que nos va a narrar que estamos ante la realidad de la verdad demostrable racionalmente y que su novela es, como silogismo medieval, un perfecto círculo cerrado que procede de la definición a lo definido” (1957: p. 317). Aquí es donde encontramos dicha cerrazón, formal, pero también temática, porque “desde el principio de la novela estamos, pues, en el símbolo del dogma del pecado original, fruto del libre albedrío, que pesa sobre la vida toda y la determina a más libre albedrío y, por alguna razón inescrutable, a más pecado” (1957: p. 319). Así

entiende el crítico otra de las características que Alemán asumió del *Lazarillo*: el determinismo a través del origen vil.

Pero, a pesar de ello, el personaje se lanza a la vida aunque, al igual que le ocurre a Lázaro, es lanzado *al desengaño* de la vida (en el caso de Lázaro a través de una piedra y en el caso de Guzmán a través de una comida). Avanza el crítico sobre estos caminos del desengaño, diciendo que son propios del hombre barroco, del hombre de la Contrarreforma, porque lo vemos en Quevedo (tanto en su poesía de desengaño como en los *Sueños*), Calderón (*La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*) o en el propio Alemán, quien observa la realidad desde su *atalaya* de la vida humana.

“Pero para rechazar el mundo hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño [...]. Ésta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda y, muy especialmente, del *Guzmán*. Por ello es tan importante la forma biográfica: el novelista puede juzgar y decidir porque en cuanto personaje, en cuanto pícaro, lo que conoce es, precisamente, el más bajo fondo de la vida. Nadie como el pícaro sabe que las apariencias de verdad y hermosura del mundo esconden sólo suciedad y podredumbre” (1957: p. 326).

En su nota a pie de página nos muestra Aguinaga que de esta visión “desengañada, desengañadora y baja” nacen las dos formas de realismo: la del *Guzmán* y la del *Buscón*. La primera supone el “determinismo originario, ambiental y dogma”, que se unen para producir “una especie de naturalismo”. El segundo, el del *Buscón*, “lleva a Quevedo a tal extremo este mismo ‘naturalismo’ que la realidad acaba por desrealizarse en juego macabro y todo acaba por ser, cuando no materia vil, sí no-espíritu, nada, ‘sombra de nombres’. [...] Son dos formas de intrarrealismo, dos maneras extremas de desnudar la realidad de sus apariencias y engaños”. Tras estas magníficas líneas, en las que se establecen las bases diferenciadoras entre dos realismos claramente separados como son el de la picaresca y el de Cervantes, pasa Blanco Aguinaga a hacer el análisis del *Coloquio*, de *Rinconete* y de *La ilustre fregona*.

Comienza por el *Coloquio* diciendo que es la única que, aparentemente, contiene la narración autobiográfica; pero rápido nos damos cuenta de que existe

un abismo entre una y otras: el *paréceme, imaginara, debieron de ser...* son imprecisiones que un novelista-protagonista pícaro no se puede ni debe permitir¹⁰². Como dijimos más arriba, para el narrador todo es seguridad y certeza sobre lo que ve, oye, siente y observa. Pues en este sentido Cervantes ya ha arrasado con ello nada más comenzar la novela. Ya nada es exacto. Ni siquiera su prehistoria. Pero Berganza, al igual que Guzmán, contemplan la vida desde su atalaya para moralizar y desengañarnos; pero mientras en el *Guzmán* no hay nadie que lo desautorice, corrija o interpele, sí lo hay en el *Coloquio*: Cipión. Ahora el pícaro ya no está solo, lleva su pareja, al igual que en otras novelas cervantinas, y no es un lector, es un oyente, quien está presente en el mismo momento de la narración. “Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la “verdad” (1957: p. 331) de su amigo el ex pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal”. Por tanto, la realidad que recibe el lector está filtrada, no es unívoca. Nos encontramos ante una narración autobiográfica dentro de un diálogo. La novela dentro de la novela, tan cervantino. Pero la complicación no termina aquí, sino que si nos fijamos en un plano más amplio, vemos que, no sólo hay una novela dentro de una novela, sino que a su vez estas dos novelas forman parte de otra novela, escrita por un personaje de una novela mayor, *El casamiento engañoso*. De ahí que siempre debemos considerar ambas novelas de forma unitaria. Volviendo a Berganza y a Cipión, debemos añadir que su diálogo y la ausencia de acción (de otro modo, pero era lo mismo que ocurría en *Rinconete*) hacen que el mundo en el que transitan se vaya haciendo ante nuestros ojos, sin engaño, sin equívocos, donde nada procede de la definición a lo definido.

Cipión apura constantemente a Berganza y evita las digresiones, tan comunes en la picaresca porque, ¿qué es el *Lazarillo*, como ya dijimos más arriba, sino una enorme digresión? Y qué decir del *Guzmán*, donde la digresión es la nota predominante de la obra con todos sus cuentos, apólogos, anécdotas... Para concluir, y al concluir la novela, que no la vida, las palabras de Aguinaga son

¹⁰² De nuevo llama la atención que las mayores imprecisiones de Cervantes en cuanto a los datos llamémoslos históricos de sus personajes y situaciones se dan en el *Quijote* y en el *Coloquio*. Retomaremos esta cuestión más adelante.

harto elocuentes: “La Realidad lo es todo: “ojos del entendimiento” y “ojos del cuerpo”. Todo cabe en el realismo de Cervantes, puesto que todo es del hombre. Y así, por su manera presentacional, porque nada es nunca dado *a priori*, Cervantes abre, no cierra, el último portillo”.

Continúa Aguinaga con unos breves apuntes sobre el *Rinconete* y sobre *La ilustre fregona*. Para la primera novelita nos dice que es la que comúnmente se ha asociado siempre a la picaresca, pero, al igual que el *Coloquio*, es una obra temática y formalmente abierta, y que su realismo no tiene nada que ver con el del *Guzmán*. Hace una cita fundamental sobre el comienzo de la obra (OC II: RyC, p. 559): “En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella al acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años...” Primero cabe comentar la exactitud, esta vez sí, de la localización de la obra; y segundo, la importancia que la crítica le ha dado a ese *al acaso*, como por casualidad, por el azar, algo que nunca ocurriría en la picaresca, por lo que “la prehistoria determinante queda, desde el primer momento, eliminada” (1957: p. 338). También alerta Aguinaga sobre el no estar solos los protagonistas, que tras unos juegos y engaños, se convierten en meros espectadores de la acción, o mejor, de la no-acción en el patio de Monipodio. Otra vez la novela dentro de la novela. Es la historia de dos muchachos apicarados, o pícaros simplemente, que observan una escena de costumbres sobre lo más bajo de la sociedad sevillana (extrapolable a muchas otras partes de España). “A la larga, los dos espectadores [Rincón y Cortado] deciden salirse del cuadro porque, aunque el patio de Monipodio puede ser divertido espectáculo, es también malo y peligroso”. Y termina diciendo que “nada concluye, y, en esta apertura hacia el futuro, el comentario moral se pierde. Una vez más en Cervantes, el lector se queda con la esperanza de más vida, siempre posible” .

Culmina el estudio con los breves apuntes sobre *La ilustre fregona*, diciendo que aunque no es “en ningún sentido” una novela picaresca, se puede encontrar en sus páginas la mejor descripción de lo que la vida picaresca significaba para Cervantes: libertad. En dicha novela, Cervantes cuenta la prehistoria y linaje de los protagonistas con exactitud, esta vez para recalcar que

las decisiones de Avendaño y Carriazo de abrazar con alegría la vida apicarada la toman ellos, no determinados por dicho linaje, por su prehistoria; evidentemente no están determinados. «La *inclinación* y no los rasgos hereditarios» (1957: p. 339) llevan a sus protagonistas a las almadrabas de Azahara. Ante todo ello, las conclusiones de Aguinaga son evidentes y sus comentarios, certeros:

“Cuando se considera lo contrario del concepto del mundo y del arte de novelar de Cervantes y Mateo Alemán, cuando se recuerda lo que dice Cipión a Berganza sobre el excesivo predicar, cuando se toma en cuenta la referencia a Guzmán al principio de *La ilustre fregona*, esta idea del licenciado Vidriera [‘los buenos pintores imitaban la naturaleza; pero los malos la vomitaban’], por ‘clásica’ que sea, casi nos obliga a pensar que Cervantes tenía al Guzmán como modelo de lo que *no* es exclusivamente el arte de novelar” (1957: p. 340).

Sus palabras son acertadísimas, pues el abismo que separaba a ambos escritores hizo que su sorda enemistad viniera de su diferente concepto de la vida y, por consiguiente, de su manera de novelar. La conclusión final a la que llega, por imperativo, Aguinaga es que Cervantes nada tiene que ver con la picaresca, pues sus obras, llamémoslas apicaradas, se oponen a ellas. Y la diferencia en el concepto está en que para el alcaláino novelar “no es adjetivar, canonizar, decidir, juzgar, sino crear un mundo, a imagen y semejanza del que percibimos, que, a partir de su creación, es libre de su creador, mundo fragmentario siempre, pero completo en cada fragmento; mundo que, como el nuestro, se va haciendo fuera de nosotros mientras nos hacemos en él y en el entrecruce de cada uno de nosotros con los demás” (1957: p. 342).

Son diferentes varias conclusiones que nos encontramos en el trabajo del profesor Rey Hazas; nos centraremos en uno de sus magníficos artículos que tratan el tema: *El coloquio de los perros o cómo se hace una novela* (2003). El profesor nos dice que las innovaciones, por numerosas e importantes, son realmente una nueva concepción novelesca. Empieza analizando la autobiografía de Berganza, con la que establece una nueva diferenciación con la picaresca, pues, como veremos también en el siguiente trabajo, se observa claramente que Berganza carece de origen vil; tan es así que, aunque a lo largo de la obra conoce

su origen, esta vez sí que deshonroso, el protagonista ya ha hecho su vida y, por lo tanto, es hijo de sus obras. Para el crítico (2003: p. 385), con este hecho se anula “el correlato semántico-contextual imprescindible de los rasgos estructurales y morfológicos del género”. El juego de las autobiografías es de suma importancia: por un lado, debemos considerar de forma unitaria *El casamiento engañoso* y el *Coloquio*; únicamente siendo así, podremos entender la complejidad con que Cervantes teje el juego de narradores. Primero nos encontramos con la narración de Campuzano y sus problemas con Estefanía Caicedo; después la narración de la propia vida de Berganza y finalmente la autobiografía que hace Cañizares del propio Berganza, que refuerza la narración del mismo Berganza; de esta forma, nos encontramos con las autobiografías de tres personajes: Cañizares, Berganza y Campuzano. Las tres están relacionadas y ligadas entre sí, pues es el propio Campuzano el que, primero, cuenta su vida, y después escribe la historia de Berganza que a su vez incluye la de Cañizares. A todo esto el coloquio que ha escrito Campuzano lo hace mientras suda su enfermedad, de noche, a oscuras... La invención, como dice al final de la obra Peralta, se entiende.

La parte central de la novela, esto es, la narración de Berganza, nos queda de esta forma tamizada por distintas voces intermedias, cada una de ellas con distinto grado de autoridad para ser consideradas más o menos verosímiles: primero, el narrador omnisciente en tercera persona que domina la novela globalmente; segundo, el lector de la historia dentro del texto: Peralta; los comentarios de Cipión, y la nueva versión reforzada que supone la intervención de Cañizares. De nuevo el caleidoscopio por el que observamos un texto cervantino, por el que él nos invita a mirar y a contemplar una realidad multiforme, con muchas perspectivas que desbordan por completo la perspectiva única de la picaresca.

En sus obras referente, la picaresca establecía un diálogo implícito con el lector con honra en estos siglos de Oro, que juzgaba la moral del pícaro desde las alturas y desde su posición de privilegio por un lado, y por otro veían con admiración y cierta envidia la libertad del pícaro, su desvirtuado concepto del honor, sí, pero también la burla velada de ese falso concepto de honor en el que vivía asentada la hidalguía castellana. En el Coloquio toda esta cuestión salta por

los aires, pues el diálogo no se establece con el lector, ni siquiera con un supuesto “vuestra merced”, o “señor”, sino que se dirige directamente a otro personaje de la obra: a Cipión. Con esto, la intención de Cervantes quizás no fuera la crítica social o moral de una sociedad decadente, como ocurría en el *Lazarillo* o en el *Guzmán*, incluso en el *Buscón*; sino que la forma de rebatir esta unicidad en el punto de vista narrativo quedó contestada dentro de la propia novela. Por lo tanto, el posible diálogo autor-lector queda invalidado por los numerosos filtros que interpone Cervantes entre uno y otro y que, a pesar de su apariencia picaresca, aportan a la obra una objetividad y unas perspectivas admirables.

“El relato del perro sevillano goza de un primer lector privilegiado –interlocutor, más bien-, Cipión, que nos ofrece ya una guía posible de lectura dentro del texto; que, a su vez, depende en su conjunto de la pluma del alférez Campuzano y de los comentarios de su segundo lector –ahora en sentido literal-, dentro de la novela también, el licenciado Peralta; cuyos comentarios están a su vez influidos por la interlocución de la peripecia matrimonial del alférez; y, todo ello, asimismo, dominado por el narrador omnisciente que identificamos –por qué no- con el propio Cervantes” (2003: p. 389).

Como dice el profesor, Cipión es el primer filtro, la primera posible lectura dentro del texto y, dentro del propio texto también es aceptado como el maestro, el guía de la novela; en palabras del propio Rey, el que dice cómo se hace una novela. El propio Berganza así lo reconoce en varias ocasiones: “Siempre, Cipión, te he tenido por discreto”; “o me reprehendes o mandes que calle”. Es un detalle al menos curioso que el crítico de la obra no cuente su vida; bien es cierto que podría haber una continuación, pues se promete contar la vida del crítico Cipión. La inmensa mayoría de juicios que realiza el perro crítico son de índole literaria, y también la mayoría de ellos van en contra de la amplificación que de vez en cuando lleva Berganza al narrar su vida. Es más, de las 66 intervenciones que hace Cipión en la narración de Berganza, alrededor de 36 se refieren a la crítica literaria y, como ya hemos dicho, la mayoría de esas 36 intervenciones van en contra de la predicación y la murmuración. Ciertamente es que el resto de

intervenciones son para seguir el hilo narrativo, y el resto, tampoco un número desdeñable, para impartir sabiduría sobre el hombre.

Parece claro, por tanto, que las intenciones de Cipión son claras desde el principio: oposición total contra el *Guzmán* y probablemente también *La pícara Justina*. Para Cervantes era inadmisibile el aprovechar una autobiografía para hablar de otras vidas, de otros amos, de la sociedad, y no de la suya propia; para nuestro autor esto supone la total falta de coherencia y unidad en una obra literaria. “Es una pérdida de justificación interna para el relato de la propia vida, en aras de su utilización como mero pretexto o esquema morfológico apto para realizar murmuraciones o sátiras sociomorales” (2003: p. 391). Además, para Cervantes también era inadmisibile que una novela tuviera más parecido con los sermones de los predicadores que con una narración. Por un lado tenemos la autobiografía de Berganza, tremendamente parecida a la de los pícaros, a las novelas picarescas, en fin, y no tiene la forma de otro género, y en paralelo a ella corren los juicios críticos de Cipión, que en último término lo que hace es censurar su forma de narrar, llena de digresiones e interpolaciones que el perro-crítico intenta evitar. Es curioso que incluso el propio Cipión, en un momento de la excelente obra, caiga en su propia crítica, cuando le dice Berganza: “Todo esto es predicar, Cipión amigo”. A lo que responde el crítico: “Así me lo parece a mí, y así, callo.” Simplemente Cervantes nos está diciendo que cualquiera puede caer en estos errores en un momento puntual, pero lo que no admite de ninguna de las maneras es la acumulación de estos elementos digresivos.

Para Rey, las conclusiones son claras: primero, que Cervantes supera con mucho la mera crítica al género picaresco, pues la lección crítica de Cipión (de Cervantes) va más allá del género del *Guzmán* y propone una nueva forma de novela con, entre otros, los siguientes elementos: libertad del personaje, sin determinismo que lo guíe; posibilidad de elección; ausencia de conflictividad social; superposición de autobiografías y diálogos, mejor, de voces narrativas; rechazo del punto de vista único; rechazo también de digresiones, de la novela con interpolaciones propia del Barroco y, por consiguiente, unidad y coherencia del relato. Al final del trabajo, el profesor cree que el *Coloquio* supone una profunda

reflexión sobre qué es realmente la novela picaresca para crear al mismo tiempo “la teoría y la práctica literarias de la *novela*, sin más adjetivos” (2003: p. 405).

Pasemos ya a analizar otro magnífico trabajo, en este caso del excelente estudioso Juan Bautista Avalle-Arce y su artículo *Cervantes entre pícaros* (1990). A partir de aquí aprovecharemos para analizar más en profundidad y con mayor rigor en el contraste al poner sobre el tapete la obra cervantina frente a la picaresca; este artículo supone un excelente complemento con el anterior de Rey Hazas, pues coinciden en muchos sentidos, fundamentalmente a la hora de tener en consideración la más que probable influencia de nuestro autor con la novela picaresca posterior a él. El comienzo del trabajo ya es esperanzador en cuanto al estudio del tema (1990: p. 591): “El texto del *Rinconete y Cortadillo* testimonia el hecho de que el interés de Cervantes por la materia picaresca antedataba la publicación del *Quijote* de 1605”. El crítico hace una introducción sobre la materia en la que apunta que

“el consenso de la crítica nos dice que la narrativa picaresca cervantina —o seudo—, semi-picaresca, si así lo prefieren los puristas- se halla todo en las *Novelas ejemplares* de 1613, con la excepción de la breve entrada en escena de Ginés de Pasamonte en el *Quijote* de 1605” (1990: p. 591).

Sigue diciendo que atenderá en su artículo a tres de las doce novelitas del volumen: el *Rinconete*, *La ilustre fregona* y el *Coloquio*. También continúa con el material picaresco del que disponía Cervantes antes de adentrarse en el género: el *Lazarillo* (1554), su Segunda parte (1555), su versión castigada (1573, la *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1599), su espuria Segunda parte, de Mateo Luján de Sayavedra (1602), y su auténtica Segunda parte, de 1604. *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda es, precisamente, de 1605. Aquí añadiríamos el *Buscón* de Quevedo, como ya dijimos al comienzo de este estudio. Continúa el crítico aludiendo a la ya comentada rivalidad con Alemán, a su extraño silencio hacia el novelista sevillano, diciendo que entiende “esta ausencia [en el *Viaje del Parnaso*] como resultado de una guerra sorda entre ambos novelistas, en la que Cervantes castigó a su rival con su silencio. Y si

acalló el nombre de Alemán, maestro indiscutido de la picaresca, es por la muy particular fascinación que dicho género, en pleno período formativo entonces, había empezado a ejercer sobre el autor del *Quijote*” (1990: p. 592).

Cierto es que el género debió ejercer una enorme fascinación en Cervantes, y que dicho género se encontraba en período de formación, pero no es menos cierto que hasta uno de sus peores enemigos de Cervantes, Lope, aparece citado en el *Viaje del Parnaso*. Entonces, ¿por qué sí silencia el nombre de Alemán? Nos parece poco probable que sea porque Alemán fuera el verdadero maestro de la picaresca, pues Lope era “poeta insigne”. Sólo podemos entenderlo porque Cervantes no se consideraba rival de Lope, pues su ingenio para la poesía era inferior al del dramaturgo. Aun así creemos que el silencio de Cervantes hacia Alemán se debe más a una cuestión de rivalidad única y exclusivamente en el terreno novelístico, y creemos además que, al contrario de su relación con Lope, la competencia de Cervantes con el sevillano no se transformó en inquina personal. En cualquier caso, siempre existen ciertas contradicciones sobre la cuestión y es probable que nunca conozcamos las razones que llevaron a Cervantes a mantener esa actitud de silencio despreciativo hacia el autor del *Guzmán*.

Pero no debemos alejarnos de nuestro camino. Entra ya en materia Avallé Arce con *Rinconete y Cortadillo*. También este estudioso da muchísima importancia al comienzo de la obra, donde hace especial hincapié, de nuevo a ese adverbio *acaso*, palabra que advierte no aparece en la edición de Porras de la Cámara, por lo que fue una adición del autor al preparar el manuscrito para la imprenta. Dice además que con ese *acaso* nos dice Cervantes que fue por casualidad, por lo que ya de entrada no existe ningún tipo de determinismo. “Guzmán, a pesar de la inmensa carga de infamias que se acumulan sobre él, podría, *por acaso*, ser un tipo honrado. En consecuencia, el acaso es lo importante en la picaresca de Mateo Alemán, pero es lo que está en el pórtico de este primer experimento cervantino con pícaros y picaresca” (1990: p. 593). De nuevo, más razones para alejarnos del género de Lázaro. Además, ninguno de los protagonistas tiene características especialmente viles (siempre en comparación con Guzmán y Lázaro) en su genealogía, pues los padres son bulderos y sastres

respectivamente, nada parecido a los padres de los dos primeros. Al hilo, los padres de Avendaño y Carriazo, al contrario que los de cualquier pícaro, son de familias hidalgas de Burgos, lo opuesto otra vez a Lázaro y Guzmán. Y, por último, los padres de Berganza, según *creo* él, son alanos, buena raza de perros; es más, aunque más tarde se descubre, a través de la Cañizares, que su madre también fue bruja, el determinismo del protagonista está fuera de lugar, pues lo desconocía y este hecho hace que el pícaro can pueda actuar libre de cargas genealógicas, al margen de cualquier tipo de determinismo. “Mucho antes que Ortega y Gasset, Cervantes bien sabía que la vida era un *hacerse*, no lo que recibimos *ya hecho*” (1990: p. 593). Sobre este asunto ya apuntó el profesor Rey Hazas que la autobiografía de Berganza resulta muy vaga, algo impensable en una novela plenamente picaresca, pues el pícaro no puede dejar nada al *acaso*; Berganza, al empezar a contar su vida a Cipión, sus palabras son “paréceme”, “debieron ser”... en fin, palabras en un tono dubitativo, sin estar seguro de su procedencia. Por su parte, el relato en primera persona que dominaba el género picaresco es otro elemento que nunca observó Cervantes de manera estricta. Lejos de ello, *Rinconete* y *La ilustre fregona* están narrados en tercera persona. Distinto es el caso del *Coloquio*, donde bien podríamos considerar la narración de Berganza (siempre que obviemos los comentarios de Cipión) como una narración autobiográfica. Pero, según argumenta Rey, el que Berganza carezca de “prehistoria”, de abolengo picaral, junto con otros motivos más que analizaremos más adelante, hace que la narración de Berganza quede alejada del género picaresco. Es más, sería difícil aislar la narración autobiográfica de Berganza puesto que su discurso se ve modulado, corregido, modificado por las continuas interrupciones de Cipión. Si Berganza decidiera contar (escribir) su vida, el discurso distaría un abismo de la narración que permanece con el continuo diálogo con su amigo Cipión.

Así, según Avello-Arce (1990: 594), otra característica de la picaresca cervantina es que “el acto de narrar [...] es siempre producto de la contraposición amistosa entre dos individuos”. Para el crítico, la palabra clave es *amistad*; de ahí que Rincón y Cortado se traten de amigos, al igual que Avendaño y Carriazo, y, por supuesto también lo hagan Cipión y Berganza. Finalmente, el trabajo se centra

en lo que para el estudioso es el más audaz experimento novelesco de toda la serie: el *Coloquio*. La obra contiene su propio auditorio, censor y crítico. “La primera maravilla es que este diálogo tiene su propio lector, aunque no dentro de sí, lo que sería un desatino. Su lector original está fuera del *Coloquio*, y lo es el licenciado Peralta, personaje de la novelita anterior, *El casamiento engañoso*” (1990: p. 596). Parecidas palabras son las que nos encontramos en el trabajo de Rey Hazas (2003: p. 397), si bien consideramos que las palabras de este último ahondan en la complejidad del juego de narradores, lectores y personajes, con soluciones más que satisfactorias:

“Así pues, lo mismo Peralta que Cipión, interlocutores de sus respectivos mensajes, discuten implícitamente la validez de la autobiografía, ya que el punto de vista único sobre la realidad que esta presupone puede ser, y es, de hecho, engañoso, al ofrecer, en ocasiones, una visión demasiado sesgada de la realidad. En consecuencia, no es aceptable. De este modo, con la picaresca otra vez como plano latente de referencia, Cervantes repudia, con razones objetivas, el género que iniciara el de Tormes, ya desde la narración del *Casamiento engañoso*. Más allá, incluso, de la picaresca, rechaza la autobiografía en general como instrumento exclusivo, único, para la expresión novelesca”.

Observando la humillación a la que somete Cervantes a sus protagonistas pseudo-pícaros, dice Avalle-Arce (1990: p. 597) que, “en su actuación y caracterización, superan los escritos lucianescos, las fábulas esópicas, el sentido tradicional del diálogo (platónico, lucianesco, erasmiano), y tantos otros géneros literarios como ha conjurado la crítica para aproximarse a la complejidad de la obra”.

Las similitudes entre la vida de Guzmán y la de Berganza no pueden ser mera casualidad, y de ello sigue dando cuenta Avalle-Arce (1990: p. 598): “Berganza y Guzmán son sevillanos, de dudosos antecedentes [unos más que otros, como ya hemos observado], relacionados desde el nacimiento con el crimen y el pecado. En su primera aventura ambos son engañados por una mujer (la amiga del carnicero en el caso de Berganza, la ventera de la tortilla de huevos podridos en el de Guzmán), y aquí se desencadenan los infortunios picarescos ensartados en el relato autobiográfico del protagonista. [...] Berganza y Guzmán

entran al servicio de varios amos, y con ellos tienen varia fortuna...”. Continúa el profesor ofreciendo paralelismos entre Berganza y Guzmán hasta casi el final del artículo, pero lo que más nos interesa es las conclusiones a las que llega, que resumiremos del siguiente modo: por un lado, dice que Cervantes sí quiso competir con Alemán, pero nunca con las mismas armas que el sevillano, pues rechazó muchos elementos del *Guzmán*. Es más, el género en la Edad de Oro era visto como algo definido con claridad; incluso hoy, podríamos añadir, la picaresca es considerada con unas características vitales y formales absolutamente definitivas, como demostramos al principio de este estudio. Pero lo cierto es que no es así: Cervantes pudo contemplar la picaresca como un género en construcción, y nuestro autor quiso aportar su grano de arena. El problema es que los conocimientos actuales son infinitamente superiores a los de entonces, aunque únicamente sea por la perspectiva histórica de la Literatura. Pero esta perspectiva histórica de la Literatura nos dice que una de los pilares básicos que sustentan el género picaresco es la narración autobiográfica, pilar que Cervantes rechazó frontalmente. Rechazó también, como hemos visto a lo largo de nuestro estudio, el tono oscuro, deprimido y prosaico de la realidad, sustituyéndolo por una visión alegre y vitalista del hombre; igualmente refutó el determinismo picaresco, la soledad del protagonista, acompañándolo siempre de otro compañero de fatigas, sencillamente por destruir la unicidad del punto de vista... Elementos, en fin, que Cervantes quiso modificar de un género que para él estaba, como hemos dicho, haciéndose.

Curiosamente la crítica nunca tuvo reparos en incluir, dentro de la nómina de novelas picarescas, a *La Pícara Justina*, obra que está alejada del *Guzmán* en muchos sentidos, empezando por el cambio de sexo que sufre el pícaro. Justina, además, es liberada de ser impenitente criminal, pues lo suyo son hurtillos graciosos, como dice López de Úbeda en el Prólogo al lector. Incluso encontramos ejemplos tan contradictorios como el siguiente: obras como *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, o *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626) de Alcalá Yáñez, suponen casos parecidos al de Berganza en el sentido de que sus autores han liberado a sus respectivos protagonistas de prehistoria, de condicionamientos genéticos, de origen vil, de determinismo, al fin; y ambas, que

son obras probablemente influidas por Cervantes, se acercan más al concepto novelístico del alcalaíno que al modelo apicarado de Alemán. Pero, al igual que en el caso de *La pícara Justina*, las obras anteriormente citadas siempre han sido incluidas como novelas picarescas.

“Con expansivo movimiento diastólico Cervantes acogió en su narrativa más de un punto de vista sobre la realidad, lo que automáticamente eliminó la autobiografía. Y el determinismo era impensable para el autor de Don Quijote, único inventor de sí mismo. Por todo ello, los esfuerzos de Cervantes en formular una poética de la picaresca, en momentos en que ésta entraba en su fase estructurante, deben considerarse de tanta validez teórica como los de Mateo Alemán. Cervantes escribió de pícaros, y Cervantes escribió picaresca, pero en el momento de elegir elementos formales para el nuevo género, la posteridad quiso excluirlo” (1990: pp. 601-602).

Las palabras de Avalle-Arce son harto elocuentes.

Otro de los trabajos que abrió nuevos caminos fue el de Gustavo Alfaro (1971), quien comienza haciendo un repaso crítico de la cuestión para avanzar por las líneas maestras que marcara Castro en sus estudios cervantinos. Admite (1971: p. 23) que sería conveniente reconsiderar “el significado de la picaresca para el desarrollo de la novela cervantina”, incluso cita a un insigne hispanista como Marcel Bataillon, quien reconoció que “ya se ha vuelto para los hispanistas de nuestra época tarea ineludible el carear a Mateo Alemán con el autor del *Quijote*” (1969: p. 15). Y es que, estamos con Alfaro (1971: p. 25) cuando afirma que

“no hacía falta que Cervantes escribiera el *Quijote* para desterrar de la república de las letras los perjudiciales libros de caballerías, tan atacados ya durante el siglo XVI por los espíritus más austeros (Nebrija, Vives, Valdés, Santa Teresa). A principios del siglo XVII, cuando Cervantes escribe el *Quijote*, estos libros ya habían pasado de moda y de esta manera el gigantesco esfuerzo de Cervantes para ‘poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías’ (p. 1068) [sic] estaría fuera de toda proporción con el objetivo declarado”.

De hecho, las palabras de Alfaro no hacen sino reforzar la teoría de que hay algo más detrás de la composición del *Quijote*, más allá de los ya denostados *Amadises* y *Palmerines*. Evidentemente lo que hay detrás se puede intuir que sea la aparición de la novela picaresca, del *Guzmán de Alfarache* y la reedición del *Lazarillo*. Si bien no da Alfaro más detalles acerca de qué características influyeron en la génesis y estructura del *Quijote*, es cierto que abre la puerta para que este hecho sea revisado, pues él continúa con el análisis de las *Ejemplares*. Conjetura que, por la fecha de composición, las *Ejemplares* fueron compuestas con posterioridad a 1600, por lo que Cervantes tuvo tiempo más que suficiente para reflexionar sobre la aparición de la picaresca y que este hecho revolucionara la concepción novelística de Cervantes. La explosión de la picaresca abre una nueva vía a nuestro autor para seguir explorando las posibilidades de la novela, pues una nueva forma de novelar le abría sus ojos de feroz crítico y mejor fabulador. Es plausible que mientras componía la primera parte del *Quijote* empezara a plantearse nuevos problemas, nuevas cuestiones en todo lo relativo a la forma de novelar; en palabras de Alfaro (1971: p. 27), cuestiones como el “punto de vista, la estructura narrativa y materia novelable” tuvieran que ser revisadas por Cervantes a toda prisa. Defiende el crítico que Cervantes debió darse cuenta de que el principal problema del nuevo género radicaba en la forma autobiográfica y que, así, las palabras de Ginés de Pasamonte adquieren una nueva dimensión por su frontal rechazo al modo de novelar picaresco, y pone como contrapunto a esta forma de novelar el distanciamiento que Cervantes alcanza en el *Quijote* al introducir un nuevo narrador en la figura de Cide Hamete Benengeli. Reconoce Alfaro (1971: p. 27) que la acumulación de elementos picarescos no convierten a Cervantes en autor picaresco, ni a su *Quijote* en novela picaresca, si bien ésta “está palpitando en el fondo, y que el autor ve lo picaresco como materia novelable. La picaresca es, ante todo, una actitud ante la vida que asociamos con el espíritu antiheroico y rebajador de los valores morales”. Las acertadas palabras del crítico quizás no reparan en que la actitud ante la vida a la que alude encierra un trasfondo ideológico por parte de los autores picarescos, algo de lo que evidentemente carece por completo la novela cervantina, pues la lucha de Cervantes no es frente a la ideología moralizadora (que también) sino

contra la ideología estética en la que se ha transformado la novela en manos de los autores picarescos. Cervantes atiende los rasgos picarescos desde una perspectiva puramente literaria, no pretende competir con la picaresca en su mismo terreno ni con los mismos instrumentos. Lo entiende como una cuestión de género, pues la disyuntiva que durante toda su obra mostró Cervantes entre lo que hoy entendemos como novela idealista y novela realista perduró, las cultivó, las transformó y las mezcló como nadie antes lo había ni intentado¹⁰³.

Alude Alfaro a que la continua aparición de Ginés de Pasamonte podría deberse a una acumulación del interés de Cervantes por estas novelas y por su competencia con Alemán¹⁰⁴, pues parece que fue en Italia, al servicio del cardenal Acquaviva donde pudo conocer Cervantes al autor sevillano y enemistarse con él. Continúa Alfaro aludiendo al enorme interés de Cervantes por la picaresca mostrado también en las *Ejemplares*, aunque hace un breve paréntesis para mostrar que en la estructura del *Quijote* también se advierte la influencia del *Guzmán*, puesto que las novelitas intercaladas en la vida de don Quijote, las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo* supondrían una imitación de la novela de Alemán, aunque finalmente se arrepintiera de hacerlo, como admitió en

¹⁰³ Al respecto dice Riley (2001: pp. 185-186) que “Gonzalo Sobejano, en un artículo-resena, ha expuesto algunas implicaciones del libro de Ruth El Saffar y ha realizado algunas objeciones. Al igual que él, yo debo —por falta de nuevas pruebas, o de otra teoría que encaje mejor con las existentes— aceptar la coexistencia en la ficción en prosa de Cervantes de dos tipos diferentes de escritura, y la probabilidad de que el autor no evolucionase definitivamente hacia una forma determinada, sino que hasta el final de sus días escribiera alternativamente en una de las dos formas mencionadas, o en una combinación de ambas. Esta explicación, que tampoco es original, al menos tiene en cuenta el hecho de que la composición de la segunda parte del *Quijote* y la del *Persiles y Sigismunda* tienen que haber coincidido, al menos parcialmente. Las dos clases de ficción distinguidas por Ortega se encuentran en los escritos de Cervantes ya sea separadas, yuxtapuestas o mezcladas en formas y medidas diferentes. No obstante, por regla general, pueden ser consideradas distintas. La lengua inglesa tiene la ventaja de poseer dos palabras para diferenciarlas: las categorías genéricas de *novel* y *romance*. Como sugirió Alban Forcione, la diferencia entre el *Quijote* y el *Persiles* es esencialmente la que se da entre estos dos géneros. En verdad, la problemática se reduce a una de género, o, para ser más exactos, quizá a dos especies del mismo género”.

¹⁰⁴ Francisco Ayala (1965: p. 40) ve aquí una novela picaresca episódica. De hecho dice: “Y en la primera parte del *Quijote* el galeote Ginesillo —quien aludirá en seguida a la novela de Alemán con «las manchas que se hicieron en la venta»— declara ser autor de *La vida de Ginés de Pasamonte*, libro tan bueno que «mal año para Lázaro de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren». Con eso, introduce Cervantes en el ámbito del *Quijote* un personaje que es, expresa y deliberadamente, protagonista de una fingida novela picaresca, y que todavía deberá continuar sus avatares, muy dentro del estilo, en la parte segunda. De este modo cabe afirmar sin duda alguna que entre los ingredientes literarios del *Quijote* figura también el género picaresco, esquematizado alrededor de esa figura episódica”.

la Segunda Parte. Pero el origen del *Quijote*, harto complejo, no está sólo en los libros de caballerías ni en la novela idealista, en el *romance*, sino que también, y de manera notable, “el *Guzmán* le sirve a Cervantes de catalítico para comenzar experimentos literarios que conducirían a esa nueva y extraordinaria síntesis que Lionel Trilling considera la novela seminal de Occidente. Cervantes se perfila, además, como uno de los creadores del género picaresco, no sólo por las razones expuestas por Claudio Guillén, sino por sus relatos cortos de tema picaresco y por los amagos de novela picaresca incrustados en el cuerpo del *Quijote*” (1971: p. 31). Las palabras de Alfaro son acertadísimas.

Si hay un trabajo que ha marcado un antes y un después en el asunto que nos ocupa es el que publicó Claudio Guillén (1966). En él despliega el crítico una enorme gama de matices en la creación y la conciencia de género que se tuvo en los primeros años del siglo XVII. Nos muestra el profesor el escaso éxito que tuvo el *Lazarillo* en los primeros años tras su publicación, tras sus primeras ediciones, y que fue la publicación en 1599 de la primera parte del *Guzmán* la que sacó de su aislamiento a la novelita anónima. Por razones evidentes no nos detendremos excesivamente en esta cuestión¹⁰⁵. Pero sí es interesante la observación de que sólo la aparición del *Quijote* de 1605 aplaca el éxito estrepitoso, en palabras de Guillén, del *Guzmán* y del *Lazarillo*. Sólo añadiremos un dato. Tal es el éxito del *Quijote* que la novela de Alemán no vuelve a reeditarse hasta 1615. Se propone Guillén que nos cuestionemos si lo que entendemos hoy por género es lo mismo que lo que un autor o un lector de comienzos del siglo XVII podría discernir. Guillén admite que la idea de género es, por lo general, a posteriori, y que el crítico (1966: p. 226) “contempla y ordena las obras del pasado con arreglo a

¹⁰⁵ “Se sabe que el *Guzmán de Alfarache* obtuvo un éxito estrepitoso, y que no se equivocaba mucho el alférez Luis de Valdés al dar la cifra de veintiséis ediciones en el «Elogio» que escribió para la Segunda parte de 1604. [...] Pero no se ha observado que el éxito del *Guzmán* tuvo por consecuencia el renacimiento editorial del *Lazarillo*, dando origen a una doble aceptación, a una fusión, de la que tuvo que emerger, durante los pocos años que transcurren entre la publicación del *Guzmán* (1599) y la del primer *Quijote* (1605), el concepto de un «género» picaresco: noción que formula por primera vez, con ánimo combativo, Ginés de Pasamonte: [...] El «buen año» había sido 1599, que abre una tercera época editorial de nuestro libro. La primera había sido breve: las cuatro ediciones aparecidas en 1554-1555. Durante una segunda etapa, 1573-95, el *Lazarillo* e había reeditado cinco veces. Ahora se estampan nueve ediciones en cuatro años, de 1599 a 1603. Por fin Lázaro alcanza, con el apoyo decisivo de *Guzmán de Alfarache*, «la cumbre de toda buena fortuna». (1966: pp. 224-225).

criterios que hoy resultan válidos o provechosos. [...] Para cada época, para cada momento preciso del pasado, nos importa saber cuál era la tipología literaria que predominaba teóricamente, o sea, cuál era el repertorio de géneros que dicho momento ofrecía a priori al escritor”.

Éste es un punto de vista axial para nuestro trabajo ya que, como indicamos al comienzo, nos proponemos abordar lo que Cervantes pudo entender de un género recién creado como la picaresca desde una perspectiva histórica, no careando las obras de Cervantes con las de la picaresca, puesto que, en palabras de Guillén, debemos comprender para cada momento del pasado lo que se ofrecía al escritor como crítico, que es precisamente una de las facetas más relevantes de la novelística cervantina; al fin, de toda su obra. Nuestro autor fue, ante todo, un voraz lector de todo lo que su época le ofrecía, y de todo habló, mejor dicho, de todo escribió, de todo opinó y con todos compitió, con mayor o menor fortuna. Con Lope de Vega, con Alemán, con Heliodoro, con la novela morisca, con la bizantina, con la pastoril... No hubo género que se le resistiera y con el que no se atreviera. Insistimos en que en unos casos fue más certero que en otros.

Pero avancemos por el artículo de Guillén. Se propone el estudioso distinguir entre las clases asumidas por las poéticas del periodo histórico-literario que estamos tratando, utilizando el término género de la manera más “corriente y generalizada de la palabra” (1966: p. 227). Lo interesante resulta de lo novedoso, y para ello no hay mejores ejemplos que el *Lazarillo* o el *Quijote*, pues ambas novelas surgen dando la espalda a la poética y a la preceptiva dominante en la época: la aristotélica o neoaristotélica.

Son composiciones que se alejan de lo que hasta el momento se había escrito y leído, ya que no existía como tal; de hecho, el terreno explorado y conocido era el poema épico, campo explorado en todas sus vertientes. Y continúa Guillén (1966: p. 227) con el concepto de género diciendo que

“podemos definir una serie de normas, de abstracciones, procedentes de una reducción ad unum —con métodos sea inductivos (analíticos o históricos), sea deductivos (partiendo de principios estéticos o filosóficos). La norma es o bien un esquema esencial que la obra refleja imperfectamente (como una idea

platónica), o bien una entidad real que la obra ejemplifica (universalia sunt realia). En todo caso se define una entidad genérica”.

Con estas palabras Guillén sienta las bases de los distintos caminos que nos llevan a conformar, al menos, una idea de género, fundamentalmente en el caso del escritor, que es quien, a la hora de sentarse a escribir concibe su obra acercándose o alejándose de unos moldes morfológicos sobre los que construir su obra. La decisión del escritor es la de asumir que el género (cualquiera) existe. Por todo ello, Guillén entiende que Cervantes quiso superar el género del *Lazarillo*, si bien asume (1966: p. 228) que “no entendemos del todo bien qué es lo que Ginés de Pasamonte quiere decir cuando habla de ‘género’ basado en el *Lazarillo*”. Lo que sí entendemos de manera evidente es que el lector y el escritor (el lector del *Quijote* y el escritor del mismo) eran conocedores de un género nuevo, pero género entendido como alejado de la preceptiva, nuevamente.

La conciencia de que esa nueva literatura existe y es fácilmente reconocible nos lleva a pensar en que todas las obras que se hubieran escrito o escribieran del mismo género, en palabras de Ginés, no podrán competir con las del condenado a galeras, pues las superará con creces, es decir, que la obra que está redactando Ginés será reconocible para los lectores como novela picaresca, al igual que era reconocible para el lector del *Quijote* la naturaleza de género que había adquirido el *Lazarillo*, máxime si tenemos en cuenta que un avezado lector rápidamente relacionaría al condenado a galeras Ginés con Guzmán. Finalmente, subraya Guillén que lo que Cervantes quiso hacer más evidente fue el carácter autobiográfico de la picaresca, “y que Cervantes se opone aquí lo mismo al *Lazarillo* que al *Guzmán*”. Incluso remata la cuestión Guillén afirmando que cuando Ginés se refiere a la palabra género se está refiriendo a autobiografía, “con todos sus defectos y sus virtudes” (1966: p. 229).

Y no podemos estar más de acuerdo con sus palabras, puesto que Cervantes está tratando una cuestión puramente poética, morfológica de ese tipo de nuevas narraciones. En cualquier caso, lo que más debió atraer a nuestro autor, en este sentido, es la aparente realidad que transmite la estirpe picaresca, ya que desde el comienzo se nos presenta como ficción la vida de un personaje, por lo

que más apegada a la realidad no podía estar la narración; podría pasar por lo particular histórico, en palabras de Castro. De ahí que el supuesto título para la historia que nos iba a contar Ginés, y como no podía ser de otra manera, sería la Vida de Ginés de Pasamonte. El problema clave que se plantea Cervantes, retomando nuestras anteriores palabras, es la parcialidad en la narración de la vida de un personaje que narra sus peripecias en primera persona; su historia ha de quedar forzosa y poéticamente incompleta. En palabras de Guillén (1966: p. 229),

“toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura; sólo la conciencia de una ‘segunda’ o ‘tercera’ persona permite que la novela sea, digamos en términos aristotélicos, ‘Poesía’ y no ‘Historia’. Cervantes vio y juzgó muy pronto que el aspecto más atrevido de la novela picaresca era su carácter pseudoautobiográfico. Pero toda su obra demuestra —y esto fue decisivo para la historia de la novela europea— que él rechazó lo que Ginés de Pasamonte aceptaba”.

Las palabras de Guillén no pueden ser más certeras. Por un lado entendemos con el profesor que, efectivamente, Cervantes asumió que la morfología de una narración no podía bajo ningún concepto permanecer bajo el yugo de un solo punto de vista autobiográfico, pues su historia estaba condenada a la imperfección poética. Más adelante veremos que no fue este el único aspecto que en cierto modo alejó al alcalaíno de la picaresca, aunque debemos admitir que sí fue crucial no sólo en sus coqueteos con el género de Lázaro, sino con la concepción de la novela, de su novela como género, un objetivo mucho más ambicioso. La cuestión es que a través de la novedosa morfología de la picaresca —no sólo en cuanto a su contenido— Cervantes logró cotas insospechadas en la poética novelística; fue el verdadero ariete que abrió todos los caminos de la nueva novela, del nuevo género que, como dice Guillén, fue tan decisivo para la historia de la novela europea. Lo que no sospechaba Cervantes y que probablemente no le hubiera gustado es que no sólo sus propuestas abrieron camino para la novela, ya que también la

pseudoautobiografía, como hemos comprobado en la historia de la literatura ha sido extremadamente productiva¹⁰⁶.

Culmina su trabajo Guillén diciendo que el género picaresco arranca de un proceso de agrupación y que es imposible reconstruir las diversas etapas de ese proceso. Entiende el crítico que el *Lazarillo* no sostenía el entendimiento de un género y que sólo con la aparición del *Guzmán*, que conoció un éxito sin paliativos la obrita anónima cobra un nuevo significado; la percepción de ambas en su conjunto empiezan a conformar, ahora sí, la noción de género susceptible de ser imitado.

El binomio *Lazarillo-Guzmán* crea grupo, es percibido como género por los lectores y escritores de la época, incluido el público. Para Guillén, este público viene representado por el editor, que es quien desempeñaba en el siglo XVII el papel de crítico, periodista, lector... de nuestros días. Por lo tanto, es el aspecto social y crítico del momento el que hace que la picaresca se perciba como género, y Cervantes evidentemente no es ajeno a ello, también percibe una nueva y excitante manera de entender la literatura, la novela, el género épico-narrativo que él conoció, encarnado en los libros de caballerías, en la pastoril, en la bizantina... tiene una nueva manifestación sugerente: la de un personaje muy cercano a la cotidianidad del hombre del XVII que decide narrar en forma autobiográfica sus desvergüenzas y su deshonoroso estado. Claro está que de todo este planteamiento Cervantes reflexionó mucho, y lo manifestó en sus obras. La cuestión es que nunca abandonaría esta reflexión sobre los aspectos de la picaresca, ya que desde sus primeras pinceladas en el *Quijote* con el episodio de los Galeotes ya no abandonó las referencias al género bribiático, concentradas principalmente en sus *Ejemplares*.

El trabajo de Guillén nos muestra una perspectiva interesante para nuestra labor; nos invita a acercarnos a la relación entre Cervantes y la picaresca desde la perspectiva histórica de lo que debió percibirse en la creación de un nuevo género que, siglos después, y como vimos al comienzo de nuestro trabajo, aún hoy se

¹⁰⁶ No es propósito de nuestro trabajo comprobar la influencia de los rasgos picarescos en la literatura europea y, por supuesto, la española a lo largo de la historia, puesto que nos alejaría excesivamente de nuestro propósito, si bien podemos acercarnos a esta cuestión en las evidentes relaciones con la novela inglesa del XVIII: con *Moll Flanders*, sin ir más lejos.

sigue discutiendo sobre su existencia y características que lo diferencian como tal. De hecho, y asumiendo el título del artículo, uno de los inventores del género picaresco sería nada menos que Ginés de Pasamonte. Es importante advertir que lo relevante en esta cuestión no sería incluir a Cervantes en una nómina de autores picarescos, no picarescos, antipicarescos, pseudopicarescos o como autor que trata el mito picaresco; lo realmente relevante es entender la compleja relación que el autor complutense estableció con el *Lazarillo* y el *Guzmán* desde esa concepción que del género se tuvo en el momento de su fulgurante y exitosa aparición para, así, formarnos una idea certera de permítasenos la licencia, un *Cervantes picaresco*.

De todo este repaso crítico podemos extraer numerosas conclusiones. La primera y más evidente es el enorme interés que la novela picaresca despertó en Cervantes, hecho que advertimos en sus numerosas alusiones a dicho género. La atenta lectura del *Guzmán* y del *Lazarillo* le llevó a un nuevo replanteamiento de la poética de su novela, de su obra al fin. No queremos repetirnos en dichas alusiones, pero es evidente que aspectos como el realismo, la verosimilitud, el punto de vista, la filosofía de vida o la crítica social cobran un nuevo sentido para Cervantes gracias a la picaresca. Insistimos en que no pretendemos un posicionamiento tajante con respecto a la eterna polémica de si Cervantes fue autor picaresco o no, sino que simplemente con manifestar y hacer patentes las relaciones de la novela cervantina con la picaresca será un logro aparentemente poco ambicioso pero relevante. Y esto lo entendemos así porque, como advertimos más arriba, el cotejo y enfrentamiento de la obra del alcalaíno con Lázaro y sus seguidores nos lleva a un sonoro fracaso. En primer lugar porque aún hoy se sigue discutiendo sobre los rasgos inherentes al género picaresco; y en segundo lugar porque si no partimos de lo definido a la definición corremos el riesgo de no profundizar en la esencia de las ya citadas relaciones entre uno y otro tipo de novela. Si escogemos, como ya ha hecho la crítica (con enorme acierto en casi todos los casos) las novelas de Cervantes en las que encontramos rasgos picarescos y las enfrentamos a las obras, llamémoslas, canónicas, sólo encontraremos oposición, rechazo y lejanía. De ahí que lo relevante y sustancioso sea advertir las relaciones entre ambas formas de novelar para, así, establecer una

clara idea de qué tomó Cervantes de la picaresca, para bien o para mal, y poder acercarnos, y no alejarnos, a las relaciones entre novela cervantina y novela picaresca. No como oposición sino como relación.

Por último, cabe añadir que en este cotejo crítico, y como ya advirtió Avalle-Arce, la posteridad no quiso concederle a Cervantes el privilegio de ser un autor picaresco y, sin embargo, lo curioso es que siempre aparece como anexo al género.

En cualquier caso, y para ser coherentes, analizaremos a continuación, y de forma general, aquellos rasgos de la novela picaresca que Cervantes trató en sus novelas, para saber qué hizo con ellos, cómo los trató y cómo los transformó.

Es evidente que, por lo que hemos probado en el presente estudio, la inmensa mayoría de dicha crítica acabó concluyendo, por cuestiones estéticas y poéticas que Cervantes nunca escribió novela picaresca porque no la sentía, pero a la vez hemos podido comprobar que si Cervantes no sintió la picaresca sería inexplicable por qué tantos intentos de escribir *su* propia picaresca con elementos del género, con personajes, situaciones... No. Cervantes intentó competir con Alemán, pero como vimos más arriba, no con las mismas armas, rechazando elementos que no encajaban o que simplemente rechazaba a la luz de su juicio crítico y de su forma poliédrica de contemplar el alma humana, con su eterna comprensión con la que siempre salvaba del infierno de la realidad a sus protagonistas y con su particular forma de entender, homenajando a Casaldueiro, el “sentido y la forma” de su novelística.

Los trabajos que hemos ido analizando de forma pormenorizada han mostrado una tendencia que se ha repetido constantemente durante los dos últimos siglos; unos trabajos, la mayoría, se han centrado más en la postura vital de esos acercamientos cervantinos a la picaresca (Castro, Casaldueiro, Amezúa...) que en la forma y en la poética (Rey Hazas, Avalle-Arce, El Saffar, Blanco Aguinaga se encarga de las dos cuestiones...); los estudios que se centraban más en la cuestión morfológica y poética siempre han observado (y esto es irrefutable en muchos sentidos) que Cervantes no aceptó varios de los preceptos de la picaresca. Pero la cuestión fundamental es que todas las magníficas aportaciones de la crítica no han hecho más que aumentar el interés por el tema y, en palabras de Cipión, ir

aumentando colas como a un pulpo al tema que nos ocupa. Es más, los estudios que hemos visto de los profesores Rey Hazas y Avalor-Arce no hacen sino mostrar nuevos caminos para la investigación y, fundamentalmente, abrir la puerta hacia una nueva revisión del concepto de picaresca, en palabras de Lázaro, si bien no es éste el propósito del presente estudio.

Como hemos ido comprobando, Reed (1984) reclama el carácter picaresco de algunas obras cervantinas, Casaldueño (1974) nos explica cómo el alcaíno roza la picaresca sin penetrar en ella. Dunn (1982: p. 125) nos invita a reflexionar sobre las nuevas aportaciones que hace Cervantes al género picaresco, aunque en un trabajo anterior también advirtió sobre la enorme distancia marcada entre la picaresca digamos canónica y una obra cercana con la picaresca, según la clasificó siempre la crítica, como es *Rinconete y Cortadillo* (1973: pp. 81-118). Las diferencias radican fundamentalmente en el cuadro de costumbres que nos muestra Cervantes en el patio de Monipodio, alejado de cualquier pesimismo y amargura, propia de la picaresca; patio en el que se desprende frescura y alegría a pesar de los asuntos que se tratan y de las situaciones que nos muestra su autor con genial pluma. Con estas sensaciones coinciden Rey Hazas y Sevilla (1997: p. 24), para quienes “un somero repaso a los géneros literarios que se funden en las *Novelas ejemplares* nos lleva a ver cómo *Rinconete y Cortadillo* armoniza originalmente el entremés de rufianes con la novela picaresca”.

En esta misma línea Sevilla (2001) apunta en otro trabajo que “estamos totalmente convencidos de que Cervantes jamás escribió un relato picaresco al uso [...] Ni lo hizo ni podría haberlo hecho [...] porque su concepción de la literatura es diametralmente opuesta a la que alienta el género bribatístico”. Sobre el *Coloquio* apunta el propio Sevilla (2001: pp. XXXII-XXXIII) que “el novelista por excelencia [Cervantes], acaso hastiado de tanto reniego satírico y de tanta monserga ascética como pregonaba la picaresca, elabora el entorno ideal para desarrollar precisamente ese cometido de la manera más idónea posible [...] para luego, en pirueta genial, hacerlo funcionar exactamente en sentido opuesto”.

Unos años antes Rey Hazas (1990) ya advirtió en uno de sus más sistemáticos trabajos que “*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* [son] ajenos por su

construcción, por su sentido, o por ambas cosas a la vez, a la familia de *Guzmán de Alfarache*”. En fin, el relato somero podría continuar hasta límites que no convienen aquí. Lo relevante es que la tesis de Cervantes como no autor picaresco está asentada lo suficiente como para ir un paso más allá. Y ese paso lo constituyen precisamente esas relaciones de las que venimos hablando más arriba entre Cervantes y la picaresca. Por el repaso que hemos venido realizando dichas referencias y relaciones vienen marcadas por una pugna literaria y estética que establece Cervantes fundamentalmente con Alemán, pero no sólo, pues también con el *Lazarillo*, con Justina y con Pablos, pues todas las que de este género se escribieren, en palabras de Cervantes, debían estar muy pendientes de las nuevas aportaciones que a sus puntos de flotación iba a realizar nuestro insigne novelista.

2. Relaciones entre la novelística cervantina y la picaresca

La primera cuestión que debemos plantearnos es la manera en la que llegamos a establecer una serie de rasgos picarescos en la novela cervantina, y el planteamiento debe venir, como ya hemos advertido en varios momentos del presente trabajo, desde las numerosas referencias que Cervantes disemina en toda su obra y que se dirigen hacia esta nueva forma de entender la literatura. Es decir, el desafío que se le plantea a Cervantes a partir del enorme éxito literario de las obras picarescas se dirige hacia dos vertientes, según hemos advertido en el repaso crítico que hicimos más arriba: por un lado nuestro autor se encuentra con un protagonista/narrador/escritor que nos propone observar la condición humana desde su perspectiva y, por otro, de esa observación deducimos —se nos hace explícita— una forma de entender el mundo muy peculiar, como no podía ser de otro modo, al ser vista desde los ojos de alguien tan peculiar como es un marginado de la sociedad. Creemos, con la mayor parte de la crítica, que Cervantes nunca pudo proponer en una novela la única visión de cualquiera de sus protagonistas, ya fueran caballeros andantes anacrónicos, locos, enamorados, pícaros, gitanos o cualquier otro tipo de los que aparecen en sus novelas, y de ahí que la conclusión sólo pueda ser única: Cervantes nunca escribió una novela picaresca, no es un autor picaresco.

Sin embargo, resulta curioso que la misma crítica haya derivado en afirmaciones tan categóricas como que Cervantes nunca hubiera concebido el *Quijote* como lo conocemos sin la ayuda del *Guzmán*¹⁰⁷, o que lo que en realidad se esconde detrás del *Coloquio* sea una feroz crítica hacia la propia obra de Alemán, sin contar con las innumerables referencias —algunas evidentes, otras

¹⁰⁷ Véase Castro (1966).

discutibles— que nos encontramos en varios magníficos trabajos críticos. Ante esta disyuntiva nos hemos planteado que finalmente debemos abordar el problema como una cuestión epistemológica, y ésta desde dos perspectivas: la primera, intentando entender que la crítica literaria aún intenta definir cuáles son los definitivos —y definatorios— rasgos picarescos, por lo que difícilmente Cervantes pudo analizar de la misma manera que nosotros, hoy, lo que suponía el nuevo género; por lo tanto, debemos entenderlo desde una perspectiva sincrónica. La segunda línea clara que debemos seguir deriva de la anterior y se aleja de lo que la crítica ha querido remarcar de la novela cervantina. Si hoy pretendemos encajar el *Quijote*, *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera* o el *Coloquio* dentro del molde de la picaresca, dentro de la horma de la picaresca, los resultados de la prueba siempre serán negativos y, en cierta medida, frustrantes, y este método tendría como objetivo último incluir a Cervantes como un autor picaresco. Pero éste no es el objetivo del presente trabajo. Lo que pretendemos es entender las complicadas relaciones literarias entre la novelística cervantina y la picaresca, que caminan en paralelo para, ellas sí, crear una nueva forma de entender la novela. Y, finalmente, para lograr este objetivo, y como venimos recalcando desde el comienzo, debemos partir de lo definido a la definición, es decir, partir de esas complicadas relaciones entre ambos y poder así conformar una idea mucho más clara de la dialéctica entre ambas formas de novelar y de entender la literatura, veremos que también la vida, y extraer, al fin, en qué consiste esa relación. Por lo tanto, la pregunta no es si Cervantes fue o no un autor picaresco, cuestión ampliamente debatida y probablemente ya resuelta; la pregunta es cuál es la verdadera relación de Cervantes con el nuevo género picaresco, el cual partió de nuevas formas narrativas. Lo que nos interesa y es objeto de estudio es el modo en que Cervantes encajó dicho género. Sólo así seremos capaces de desenmarañar y explicar más claramente la novelística cervantina desde la nueva perspectiva de la picaresca. Como hemos podido comprobar, no es ésta una cuestión baladí, puesto que arrojaría nueva luz a muchas de las aparentes contradicciones en la poética cervantina, en sus contradicciones y titubeos, en sus afirmaciones y experimentos.

En primera instancia debemos dejar claro y reiterar la nómina de cuáles son las novelas consideradas picarescas que Cervantes leyó y conoció. Así,

tenemos por supuesto el *Lazarillo*, la Primera Parte del *Guzmán*, de 1599, la segunda parte apócrifa de Juan Martí, de 1602, la verdadera Segunda Parte del propio Mateo Alemán de 1605, *El guitón Onofre*, de 1604, de Gregorio González, *La pícara Justina*, de 1605, de López de Úbeda, probablemente el Buscón de Quevedo, escrito en 1604, incluso *La hija de Celestina*, de 1612, de Salas Barbadillo. Iremos comprobando que no todas estas obras ejercieron la misma influencia en la novela cervantina, ni mucho menos. Pero sí es cierto que la lectura de éstas influyó decisivamente en su arte. Comprobaremos que las obras que mayor influencia ejercieron en el complutense fueron las fundacionales del género: el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Ambas tampoco lo hicieron de la misma manera, [vid. *supra*] puesto que la confrontación es más palpable frente a Alemán; el *Lazarillo* debió parecerle, a lo que entendemos y comprobamos, una obra deliciosa.

Pasemos pues a analizar en primera instancia cuáles son los aspectos que, habiéndolos considerado la crítica como los definitorios del género picaresco, en qué medida pudieron influir en la preceptiva novelesca cervantina.

2.1. Poética picaresca: realismo, compromiso e ideologización

Según hemos visto, los autores de obras picarescas, en su mayoría autores de una única novela¹⁰⁸, proponen una nueva forma de novelar que se aleja y que marca distancias con la novela idealista que imperaba a finales del XVI. En su práctica totalidad, los rasgos que proponen, desde la configuración del protagonista hasta la estructura global de la novela, pasando por la expresión y la cercanía con el folclore y la oralidad lo hacen una novedad imponente en la manera de entender la literatura. En este punto se nos permitirá un pequeño ejercicio de especulación que, con los riesgos que entraña, creemos nos puede servir de contexto aproximativo. Cuando Cervantes lee las primeras manifestaciones picarescas entendemos que debió ser a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, pues vimos que con el enorme éxito de la publicación de la primera parte del *Guzmán* en 1599 se reedita también el *Lazarillo*. Es más que probable que nuestro autor se encuentre pergeñando el *Quijote*, quizás en los comienzos de la novela, es posible que componiendo los ocho primeros capítulos. Si seguimos especulando, cabe pensar que Cervantes estaría creando una novela corta con el argumento tomado del *Entremés de los romances*, en contra de las novelas de caballerías, y que le serviría como diatriba no sólo contra estos libros, en sus palabras, disparatados, sino contra una concepción de la literatura alejada de la preceptiva aristotélica. Cervantes ya ha leído, o está a punto de hacerlo, la *Philosophia antiqua poética* de El Pinciano, y ha recogido las ideas fundamentales de la *Poética* de Aristóteles. Quizás sus primeros ejercicios literarios, escasos, estaban muy cercanos a esa literatura idealista alejada de la verosimilitud. Una vez comenzado el embrión del *Quijote*, bien aconsejado o quizás convencido por sí mismo de las posibilidades novelísticas que puede desarrollar gracias a las aventuras del hidalgo se decide a alargar su novela y se da cuenta, no sólo del hecho anterior, sino de que, dentro de las aventuras de don Quijote sería capaz de introducir otro tipo de narraciones cercanas a lo que se venía haciendo en prosa. Sin ir más lejos, no es descabellado

¹⁰⁸ Véanse al respecto los trabajos de Castro (2002) y Rey Hazas (1990).

pensar que sus historias intercaladas estuvieran ya redactadas antes de componer el *Quijote*, como por ejemplo la del *Capitán cautivo*¹⁰⁹. Y es que Cervantes debió plantearse el problema de que si decidía alargar su historia, su narración, dejaría de ser atractiva a ojos del lector si la ficción se basaba única y exclusivamente en las aventuras del hidalgo y su escudero. Pero esta cuestión ya se les debió plantear a Alemán y a López de Úbeda, al igual que a Quevedo: el lector nunca soportaría una narración extensa sin variedad en episodios. Aquí es cuando aparece la figura de El Pinciano, quien recomienda claramente la armonización entre unidad y variedad. No debemos olvidar que el género de la novela aún no ha aparecido y que lo que nos encontramos son experimentos que ni el propio autor sabía cómo podían salir. Es más que probable que la redacción del *Quijote* comenzara con Cervantes entre rejas, pero también parece evidente que se dilató en el tiempo y que sufrió numerosos cambios. Esos cambios incluyen lecturas, modificaciones y divisiones en capítulos. De esta manera el alcalaíno decide alargar las vivencias del hidalgo y darle nuevas aventuras, sacarlo de la aldea de la que nunca quiso acordarse y enfrentarlo al mundo real, a ese crudo mundo en el que un loco hidalgo casi arruinado, gran lector de libros de caballerías, culto y con una visión idealista de la realidad, excesivamente idealista, va a encontrarse con personajes de todo tipo y condición, al igual que ocurre en la vida. De nuevo, literatura y vida se darán la mano gracias al arte cervantino. Y es a partir de aquí que empiezan las relaciones de Cervantes con la novela picaresca. Es cierto que la especulación

¹⁰⁹ “Que la fecha inaugural más probable sea 1592 (o incluso 1597, momento en que, según Edward C. Riley y Luis Andrés Murillo, Cervantes se habría concentrado en la elaboración de la novela) no significa que el *Quijote* no contenga secciones escritas con anterioridad. Es el caso de la historia del Capitán cautivo, verosíblemente compuesta de forma independiente a *El ingenioso hidalgo* e integrada en la novela en una fase tardía de composición. El relato se escribió en vida de Felipe II, como demuestran las siguientes palabras: «venía por general desta liga el serenísimo don Juan de Austria, hermano natural de nuestro buen rey don Felipe» (I, 39, 453); el que no se añada otra cosa significa a todas luces que el monarca reinaba en el momento en que transcurre la acción. Ahora bien, ¿cuándo suceden los hechos que narra la novela intercalada? Al iniciar el relato de sus fortunas, Ruy Pérez de Viedma recuerda: «Este hará veinte y dos años que salí de casa de mi padre» (I, 39, 452). Dado que ese acontecimiento tuvo lugar en 1567, hay que situar el presente de la acción (la llegada del cautivo y Zoraida a la venta) en torno a 1589. Este dato entra en conflicto con la tenue cronología del resto de la novela: sabemos, por el escrutinio de la librería, que ya ha transcurrido el año 1591. Como suele suceder en la ficción cervantina, lo más probable es que la fecha de la acción coincida con la del momento de creación, y que el relato sea de 1589-1590”. Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón Gijón, “La composición del Quijote”, en la “Introducción” a la edición de Francisco Rico del *Quijote*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, en concreto, p. CXCIV.

puede ser arriesgada, si bien creemos que no debió estar excesivamente alejada de la realidad.

Volvamos ahora a la aparición de la novela picaresca, a la reedición del *Lazarillo* y a la publicación del *Guzmán*. Con la aparición de la obra de Alemán y la reaparición de la obra anónima nos encontramos con una arte nuevo, una innovadora forma de entender la literatura, rompedora, experimental y que, como veremos, abrió nuevos caminos en el arte de novelar. Como vimos al comienzo del presente trabajo, la picaresca está conformada por unos rasgos temáticos y morfológicos que la convierten en un fenómeno magníficamente productivo en la historia de nuestra —no sólo nuestra— literatura. La picaresca es una evidente demostración de que no sólo grandes personajes pueden tener la voz en la obra literaria, sino que ahora toma la palabra un desarrapado don nadie que intenta mostrar al mundo un estado actual en el momento en que decide escribir, y que viene determinado por una vida llena de, en palabras de Lázaro, fortunas y adversidades. A partir de aquí el realismo más descarnado se apodera, como no podía ser de otra manera, de un relato articulado desde una perspectiva única y unívoca. Pero tanto Alemán como el anónimo autor del *Lazarillo* pretenden mucho más. La ideología que trasciende de ambas obras es palpable, más aún en el *Guzmán*, donde la visión desde la atalaya del protagonista le hace divisar un panorama desolador, un comportamiento humano impropio de seres racionales que, por culpa del pecado original y la vileza de una sociedad deshumanizada y hostil obliga al hombre a luchar a brazo partido para hacerse un hueco en una sociedad que lo rechaza una y otra vez. Es cierto que todos estos elementos tan negativos son acuciantes en el *Guzmán*, no tanto en el *Lazarillo*, si bien Alemán toma la obrita anónima los elementos que coadyuvan a la formación de su universo. Por lo tanto, la ideología que impregna toda la obra y el realismo crudo son dos elementos clave en la formación del nuevo género. Debemos admitir que ninguno de los dos elementos, tomados por separado, son novedosos en la literatura; ya encontramos ejemplos que, de alguna manera son ideológicos en nuestra literatura, como la propia obra de don Juan Manuel.

Lo mismo ocurre con ese realismo crudo, visto ya de manera magistral por Fernando de Rojas en *La Celestina*, obra de enorme influencia para Cervantes,

precisamente por ese realismo. Sus apreciaciones al respecto no dejan lugar a dudas, pues lo califica de “libro divino si encubriera más lo humano”. Aunque estos dos elementos no sean del todo novedosos en nuestra literatura nunca antes habían sido manejados por la voz de alguien apartado por la sociedad. Y es que no podía ser otro quien tomara la voz. Hubiera tenido más sentido que alguien de alta alcurnia propusiera una visión propia de la vida y del ser humano, una voz autorizada limpia de sangre y plena de valores morales rectos, como se les suponía al clero o a la alta nobleza. Al modo de don Juan Manuel en *El conde Lucanor*. Lo rompedor es que, al contrario de lo que cabría suponer, son unos protagonistas que están al margen de la sociedad —unos *outsider*, en palabras de Guillén— quienes nos dicen cómo es la vida y, sobre todo, cómo es la condición humana. El desfile de personajes y situaciones cercanas al lector y que al mismo tiempo suponen un desgarró vital son interminables en ambas novelas, donde se trasluce un amargo pesimismo. Así, podemos ver que el autor del *Lazarillo*, en el relato de su vida nos muestra unos desalmados amos, muchos de ellos relacionados con el clero, salvaguardas de la virtud, que hacen del pobre Lázaro un personaje con los valores morales, éticos y espirituales totalmente invertidos. Se encuentra en la cumbre de su buena fortuna mientras sabe que su mujer es la barragana ni más ni menos que del Arcipreste de San Salvador. Y qué decir de Guzmán, que acaba prostituyendo a su mujer como exponente máximo de su degeneración moral. Evidentemente no son nuestros protagonistas ejemplos de un buen cristiano ni de persona recta, honrosa y honorable.

Finalmente, sus alegatos suponen, como no podía ser de otra manera, un intento de exoneración de los cargos a los que Vuestra Merced en el caso del *Lazarillo*, o el discreto y curioso lector en el caso del *Guzmán* les somete. Evidentemente los autores de ambas obras saben que será el lector de sus novelas quienes juzguen el grado de responsabilidad que tiene el ser humano sobre sus actos. Moralidad, culpabilidad y responsabilidad son conceptos clave a la hora de interpretar la poética que Alemán y el autor del *Lazarillo* proponen en el nuevo género, entendido, como hemos comprobado desde el comienzo de nuestro trabajo, desde la conjunción que supone la aparición de la primera parte del *Guzmán* de 1599 y la reedición del *Lazarillo*. Pero todas estas cuestiones van más

allá del mero argumento de las obras. La trascendencia es enorme, pues nos enfrentamos ante dos textos enormemente complejos en su poética y composición. Desde una perspectiva puramente formal observamos una estructura más orgánica en el *Lazarillo* que en el *Guzmán*, donde vida y digresión se suceden sin una clara organización, puesto que Alemán decide no separar “consejos de consejas”, en sus palabras. Bien es cierto que, bien mirado, es imposible desarticular el relato de la vida de Guzmanillo y las moralizaciones, son parte indivisible¹¹⁰. Otra cosa diferente es la obrilla anónima, relato más breve, más manejable y mejor estructurado. Lázaro sabe perfectamente qué información debe proporcionar al lector para su propósito y cuál es la que debe silenciar¹¹¹. Sin ir más lejos, resulta curioso que el supuesto autor de la autobiografía, el propio Lázaro adulto, tiene una verdadera voluntad de estructurar su obra en “tractados”, lo que supone un esfuerzo de organizar el material con el que pretende justificar su estado actual; y todo ello ni más ni menos que sin poseer ningún tipo de estudios, al menos que el lector sea capaz de colegir de la lectura de su relato.

Por lo tanto, esa voluntad de estilo que muestra Lázaro nos proporciona un relato limpio de polvo y paja, es decir, sin esas moralizaciones del *Guzmán* que tanto parece que molestaron a Cervantes, y no por el contenido de las mismas, no por sus enseñanzas, sino por una cuestión estética, poética. En el *Lazarillo* vemos que el propósito de la pseudoautobiografía es meridianamente claro: responder al *caso*, a la pregunta que le hace Vuestra Merced sobre, en palabras de Rico, el *menage a trois* que consiente con el Arcipreste de San Salvador. También el *Guzmán* va dirigido a alguien, pero da la impresión de que a Alemán le preocupa menos el *caso* de la novelita, pues ese alguien es el lector de sus confesiones; pero lo relevante de la cuestión estriba en que mientras que a Lázaro sí le preguntan sobre un aspecto de su vida, nadie lo hace a Guzmán, quien decide explicar su situación vital como ejemplo de unos actos y elecciones que sólo el arrepentimiento cristiano es capaz de perdonar¹¹².

¹¹⁰ Véase al respecto el imprescindible trabajo de Cavillac (2001).

¹¹¹ Véanse las interesantes reflexiones en el trabajo de Guillén (1987) “Los silencios de Lázaro de Tormes”, *Ínsula*, 42, 490, pp. 21 y 23-24.

¹¹² Cavillac, Michelle: “El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán”, *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 317-330. En concreto, sostiene el profesor que “sobre

Por ir recopilando datos, tenemos que dentro de la poética picaresca, al menos centrándonos en sus manifestaciones originarias, lo primero que puede llamar la atención de un lector del siglo XVII es la calidad social del autor-narrador-protagonista, su realismo descarnado, escatológico en algunos pasajes; la moralidad, la culpabilidad y responsabilidad por un lado, de la que se desprende el intento de mostrar claramente una visión del mundo cerrada y monocorde, en fin, ideologizar, si bien este rasgo es mucho más acusado en la obra de Alemán que en la anónima. Por último, queremos hacer hincapié en que, dentro de la poética picaresca no podemos dejar de lado la cuestión social. Como bien demostrara el excelente trabajo de Rey Hazas (2003: pp. 11-36), el protagonista pícaro anhela por todos los medios medrar socialmente. Es un aspecto fundamental en la composición del nuevo género, desde sus orígenes. Lázaro, Guzmán, Pablos, Justina buscan sin remisión ascender en la escala social, ser admitidos por una sociedad que una y otra vez los rechaza sin piedad y que jamás admitirá en su noble seno a personajes de tal calibre. De ahí que desde el comienzo los personajes picarescos dejen muy claro su origen vil, su genealogía maldita que los impide ser aceptados. Podemos colegir que quizás el origen converso de los autores —no todos, como es el caso de Quevedo que, lejos de ser converso es un noble que precisamente rechaza y desprecia el intento de medro de los pícaros como Lázaro o Guzmán, pero esta es otra cuestión— es ciertamente relevante a la hora de juzgar el mundo desde un prisma de desengaño. Una de las constantes que se aprecian en la novela picaresca es ese origen despreciable de los protagonistas, origen que determinará su destino. De ahí que el narrador comienza siempre haciendo especial hincapié en quiénes fueron sus antepasados, como así demuestra Lázaro con un padre ladrón y una madre amancebada, o Guzmán, quien es hijo y nieto de prostitutas, y cuyo padre es un estafador converso. Pero si seguimos escarbando veremos que Pablos tiene un padre cornudo y ladrón y una madre hechicera; Justina habla de sus tatarabuelos, genealogía de ladrones,

todo, se trata de convencer a dicho interlocutor de que la única reacción justa ante un penitente (redimible en la medida en que no oculta sus culpas) viene a ser la misericordia tantas veces glorificada en la obra. A ello van dirigidas las decisivas menciones al presente de la escritura, o sea a la situación desde la cual se expresa el autobiógrafo. Todas, estratégicamente distribuidas en el relato, apuntan a rememorar al receptor de la confesión que el emisor es ya un anciano todavía sumido en «la suma miseria» de la galera pese a sus intentos de regeneración” (p. 326).

estafadores, judíos... Gregorio Guadaña incluso nos habla de sus momentos dentro del útero materno. Como podemos comprobar el determinismo marca la vida del pícaro y, como decíamos más arriba, exonera de ciertas responsabilidades al protagonista (siempre desde la perspectiva del pícaro narrador). Con Rey Hazas creemos que esta cuestión está íntimamente ligada con el problema socio-moral dominante en el siglo XVII. Por mucho que el protagonista se empeñe nunca conseguirá ascender en la escala social, su vida está condenada al inmovilismo social, por muchos empeños que muestre, que lo hace, por cambiar el estado de cosas. Además, si al linaje vil del protagonista unimos la cuestión del honor de la que hablamos más arriba las puertas para un cambio social de personajes picarescos están totalmente cerradas.

A modo de conclusión, la poética picaresca a la que se acerca con enorme curiosidad Cervantes o cualquier lector del siglo XVII le ofrece un panorama algo sombrío pero al mismo tiempo muy excitante. Se encuentra con un nuevo protagonista que una y otra vez se enfrenta a una sociedad que lo rechaza por su origen y por su estatus social, alejado de la más vulgar hidalguía, como ya aparece en el *Lazarillo* con el personaje del escudero. Este nuevo protagonista nace manchado por un origen vil que lo inclinará hacia el mal, hacia la delincuencia y el latrocinio, y lastrará su honor y su honra, ideas absolutamente fundamentales en la cosificada sociedad del XVII. A través de estos conceptos el protagonista denunciará la falsedad de estos dos valores absolutamente injustificados según los entendían la sociedad post-tridentina. Nuestros protagonistas pícaros logran engañar a esta sociedad sólo cambiando de ropajes o con el dinero. Para ilustrar esta cuestión, baste con citar algunos ejemplos: Lázaro se compra sayo, jubón, capa y espada que le hace vestirse de forma honrada; Pablos está a punto de casarse con una dama noble porque se viste adecuadamente para la ocasión que se le presenta; o Guzmán, que entiende el ascenso social cifrado en lo que se tiene y no en lo que se es. Cabría la posibilidad de considerar el origen converso de algunos autores de novelas picarescas, como vimos más arriba y como ya observó la crítica, y tendría sentido observar en esos trabajos el concepto de honra desde la perspectiva de un converso que la entiende desde los ojos del pícaro, quien se

percata de que simplemente consiguiendo cambiar de vestido se pasa por integrante de la nobleza.

Por todo ello Quevedo critica ferozmente y caricaturiza con su inherente maestría a Pablos, a quien inflige los mayores castigos por intentar pasar por lo que no es y por lo que nunca llegará a ser. De ahí que Guillén llamara al pícaro un *outsider*. Rey Hazas lo llamó acertadamente poética comprometida. Por último cabe añadir que la perspectiva que adopta el nuevo género picaresco también es un punto clave, intrínseco del género, repetimos que al menos en sus primeras manifestaciones. El punto de vista novelístico es un elemento que facilita el propósito crítico y social del género, puesto que la injusticia y la ideología debe partir de una visión personal y subjetiva que brinda la posibilidad de la crítica de las lacras de la sociedad que nos muestra gracias, también, a su esquema narrativo de mozo de amos. Los dos elementos se antojan como verdaderos puntos de anclaje para la pintura de esos cuadros de costumbres que nos proyecta el pincel de un desarrapado. La galería de tipos que desfilan por estas novelas no tienen parangón en la producción literaria hasta el momento, y este hecho marcará la construcción del género. Además debemos tener en cuenta que el lector de estas novelas era doble: por un lado los conversos que mostraban una mueca amarga cuando veían la manera en que alguien de la más baja condición social se estrellaba una y otra vez contra la misma nobleza que hacía exactamente lo mismo con ellos, y el otro lector era el noble, quien veía con diversión y con una sonrisa más franca que el anterior cómo una y otra vez alguien como él aparecía reflejado en un libro realista y verosímil y que aceptaba con regocijo el inmovilismo social. El emisor del mensaje está en franca oposición con el lector-receptor, por lo que se establece una dialéctica entre uno y otros que enriquece sobremanera la lectura de este tipo de novelas. La práctica de esta nueva forma de novelar, por tanto, implicaba el uso de ciertos temas y de una estructura novelística determinada que, no es de extrañar, muy pronto sirvió de molde narrativo y fue muy fecundo, como ya hemos comprobado.

Cervantes, quien desde el comienzo del *Quijote* nos muestra un mundo alejado de la oscuridad del mundo del pícaro, no va a mostrar reparos en descender al terreno que la nueva novela le ofrecía. Fundamentalmente porque le

resulta muy interesante esta nueva manifestación literaria, por mucho que se enfrente a algunos elementos de los *guzmanes* y *lazarillos*. De aquí en adelante vamos a centrar el objeto de nuestro estudio en las novelas de Cervantes en las que entendemos, con el mayor consenso también de la crítica, que el complutense se asomó, de la manera en que lo hiciera, al género bribiático. Así, realizaremos siempre el mismo recorrido por el *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El Licenciado Vidriera* y *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, salvo que el estudio requiera otras consideraciones.

Al leer las novelas de Cervantes uno siempre tiene la tentación de nombrar algunas de ellas directamente como picarescas, si atendemos sobre todo a sus apicarados personajes. Pero la cuestión es que la poética picaresca no debió convencer a Cervantes en muchos sentidos. Sin embargo vamos a abordar uno que sí interesó, y mucho a nuestro autor. Me refiero al realismo, verdadera base de una nueva poética novelística, en estrecha ligazón con la verosimilitud. No pretendemos, en ningún caso, contradecir el magnífico y archiconocido trabajo de Blanco Aguinaga, quien ya analizó esta cuestión. En cualquier caso, la tan ansiada verosimilitud que Cervantes buscaba alcanzar en sus composiciones novelísticas estaba mucho más cercana a la picaresca que a los libros de caballerías, novelas moriscas, pastoriles, bizantinas... que el panorama literario le ofrecía. Por lo tanto, Cervantes debió centrar la mirada en esas nuevas formas de hacer literatura con una economía de medios extraordinaria, sobre todo si pensamos, como así fue, que leyó con enorme atención sus dos primeras obras: el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Cervantes deja muy claro que el realismo y la verosimilitud que nace quizás en *La Celestina* sea excesivamente descarnada, si bien entiende que es el modelo a seguir, lo mismo que le ocurre con el *Lazarillo*, obrita que debió fascinarle precisamente por ese “realismo económico”. La obrita anónima quizás sí encubra más lo humano que *La Celestina*, aunque encontremos ejemplos de momentos ciertamente descarnados. Pero lo más relevante es que la verosimilitud que se deriva de una obra de autor desconocido, cuyo protagonista envía una carta a un desconocido para explicar su deshonor desborda realismo por los poros; si además aparece reflejada una sociedad que conoció Cervantes a la perfección, una tipología humana muy específica y perfectamente caracterizada, aquello debió

entusiasmar a nuestro insigne autor. Nada podemos reprochar en este sentido al relato de Lázaro, puesto que más allá de sus silencios y de la selección de los materiales que va a contar o a silenciar, es un personaje que se ajusta perfectamente como contraejemplo a lo que Cervantes critica, en boca de sus personajes, de los libros de caballerías por inverosímiles. Sin ir más lejos, en el escrutinio, y al decidir sobre *Don Olivante de Laura*, dice el cura (OC I: cap. VI, pp. 79-80) que “fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*; y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral por disparatado y arrogante”. Las palabras del cura no dejan lugar a dudas: la verdad (verosimilitud) es el rasero por el que medir la auténtica obra literaria, y por eso nos muestra el ejemplo que funciona *ex contrario*, el *Amadís de Gaula*. Por lo tanto ya sabemos dónde está la verdad de las novelas de caballerías, y por ende, de las futuras novelas. Entre este último juicio y el que se emite sobre *La Celestina* entendió Cervantes que debía estar la ejemplaridad, la ética y la estética de la novela. Pero debemos ir más allá y encajar también las palabras del canónigo, quizás trasunto del propio Cervantes, sobre, de nuevo las novelas de caballerías. Allí se nos dice (OC DQ I: cap. XLVII, p. 495) que “según a mí me parece, este género de escritura y composición [las novelas de caballerías] cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente”. Aquí observamos dos detalles curiosos: por una lado, sigue Cervantes sin ningún género de dudas con la preceptiva literaria neoaristotélica, tomada de El Pinciano, por la que la obra literaria aspira a enseñar y a deleitar conjuntamente, y no sólo a entretener, como hacen los libros de caballerías; y, por otro lado, nos remite aquí a las fábulas milesias, curiosamente antecedente evidente de las novelas picarescas. Más adelante sigue el canónigo su diatriba contra los disparates de estos libros, para acabar concluyendo con unas palabras (OC DQ I: cap. XLVII, p. 496) ampliamente comentadas pero que no por ello merecen ser pasadas por alto:

“Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo, que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera, que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil”.

Aquí está la clave de lo que busca Cervantes para sus novelas. Debemos admitir que la referencia a los libros de caballerías es directa pero, como veremos más adelante, estas palabras están íntimamente relacionadas con algunas de las que luego nos encontraremos en el *Coloquio*. Para empezar, sostiene el canónigo que “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera”, base de cualquier manifestación literaria para nuestro autor; no es una idea original, si bien el nuevo poema épico cómico, como se debió entender en cierta medida el nacimiento de la futura novela, competirá con ventaja frente al resto de grandes géneros, pues serán las manifestaciones más leídas y practicadas. Por lo tanto, ese nuevo poema épico en prosa, y cómico, debe tender a la verdad lo más posible, aunque nos encontremos a dos perros habladores. La otra idea clave es la de la imitación, concepto muy apropiado en el Renacimiento, en las ideas erasmistas de las que Cervantes tuvo conocimiento¹¹³. Si hay verosimilitud e imitación en los máximos

¹¹³ Véanse al respecto los siguientes trabajos: Fajardo, Diógenes: “Erasmus y «Don Quijote de la Mancha»”, *Thesaurus*, Tomo XL, núm. 3, 1985, pp. 604-619. También es fundamental el estudio de Márquez Villanueva, Francisco: “Erasmus y Cervantes, una vez más”, en *Trabajos y días*

extremos tenderemos a la perfección formal. Pues bien, he aquí un breve pero interesante tratado de cómo se hace una novela. Si añadimos, además, que el cuerpo de fábula debe ser completo, es decir, que la obra debe estar claramente estructurada, conseguiremos nuestro propósito. Estas palabras recuerdan mucho a las que, de nuevo, aparecen en el *Coloquio*, cuando Cipión (OC II: CP p. 918) le intenta enmendar a su compañero Berganza: “Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según le vas añadiendo colas”.

Como vemos, las palabras de Cipión y las del canónigo se refieren a la estructura de la nueva novela, y de ahí Cervantes hace la crítica de las dos vertientes que se le ofrecían hasta la fecha: por un lado, la crítica hacia la falta de estructura de los libros de caballerías, donde no existe una clara morfología, puesto que “los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada”. La otra vertiente, la que encontramos en las palabras de Cipión, hace un ataque frontal contra la segunda opción, la del *Guzmán* y su nueva forma de novelar, que no se ciñe a un solo “cuerpo de fábula”, sino que le va añadiendo colas como a los pulpos, para acabar convirtiéndose en el monstruo del canónigo. Parece que la crítica cervantina es muy clara en la dirección hacia la que desea llevar el nuevo género. Más adelante comprobaremos que las inseguridades y titubeos que aparecen entre la Primera parte del *Quijote* y la Segunda, mediando las *Novelas ejemplares*, desaparecen de un plumazo y abren paso, ya en 1613, a un autor muy seguro de su arte.

El resto de las palabras del canónigo son el colofón, la traca final que acaba por destruir, si no lo estaban ya suficientemente denostadas¹¹⁴, a las novelas de caballerías. Por inverosímiles y exageradas deben ser desterradas de la

cervantinos, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995. Dice el maestro Villanueva (p. 76) que “la presencia de Erasmo y el humanismo cristiano en Cervantes resulta, desde luego, primordial y probablemente decisiva dentro de su mapa intelectual. Parece, en cambio, dudoso que pueda ser caracterizada como un gravitar continuo y sin alternativa, porque su sentido, en aquel momento español, era liberador y coincidente con la idea de un pensamiento no dogmático: venía así a abrir perspectivas y no a constreñirlas. Por lo demás, lo que a Cervantes le interesaba era la dimensión humana y relativa de los problemas, y no las soluciones de orden doctrinal, con las que nadie ha podido hacer buenas novelas. Erasmo nunca lo intentó”.

¹¹⁴ Recordemos que una gran cantidad de autores, de la autoridad crítica y moral de Luis Vives habían ya denostado los libros de caballerías. Al respecto véanse las memorables páginas de Martín de Riquer en su trabajo *Para leer a Cervantes* (2005), en concreto, pp. 99-113.

república: son inútiles, en palabras del canónigo. La cuestión que debemos plantearnos es si Cervantes encontró consuelo en la verosimilitud, imitación y estructura clara de la novela picaresca. Un modelo que le sirviera mejor en su propósito. Y la respuesta es que sí, al menos en parte. Si atendemos a la verosimilitud e imitación, nunca antes habíamos encontrado (salvando, de nuevo, *La Celestina*) un cuerpo novelesco tan verosímil y tan imitativo de la realidad, de la vida, hasta la aparición de la picaresca. Con lo expuesto más arriba sobre las primeras manifestaciones apicaradas, podemos comprobar que Cervantes encuentra un camino por el que poder continuar con su labor literaria, un modelo en el que mirar al frente y construir una fábula con cuerpo natural, al menos en la imitación del *Lazarillo*. Personajes, situaciones y ambientes no se alejan un ápice de la vida, la imitan a la perfección. Así, Cervantes nos va a mostrar en su *Quijote* un itinerario realista y verosímil, también de personajes, situaciones y ambientes. Tan sólo Cervantes se aleja de este camino cuando nuestro hidalgo se adentra en aventuras distantes de los caminos principales de la Mancha, cuando aparecen personajes y situaciones más estilizados como Marcela y Grisóstomo, Dorotea... y el resto de aventuras amorosas. Pero lo cierto es que Cervantes se preocupa mucho de no alejar estas “colas de pulpo” de la historia de su protagonista para, precisamente, no hacer distintos cuerpos de fábula. Como ya sabemos, en la Segunda Parte reniega de este procedimiento y no volverá a utilizarlo y, aunque esta es otra cuestión, es probable que Cervantes se sintiera, por este motivo, más cómodo en las novelas cortas que en las narraciones más largas¹¹⁵.

El realismo del *Lazarillo* debió interesarle en extremo al complutense, pues lee la magistral forma de entender la verosimilitud de la epístola de Lázaro a Vuestra Merced. Lo vio también Rico, quien hizo referencia a ellos al advertir que la obrita anónima debe entenderse (1982: p. 53) por “una realidad polisémica , resuelta en puntos de vista”. Para Rico el realismo del *Lazarillo* se manifiesta a través del caso, que apunta una tesis; “quizá fue el deseo de realismo el que lo movió a adoptar la autobiografía” (1982: p. 36). Para Rico el caso justifica la

¹¹⁵ Creemos que la mesa de trucos de la que habla en las *Novelas ejemplares* le sirven de experimento para sus composiciones más largas. Le aportan la seguridad que necesita ya que, por motivos evidentes, Cervantes nos muestra en el volumen de las *Ejemplares* procedimientos y formas de novelar que, en muchos casos no podrían encajar nunca en una novela larga.

narración y la autobiografía, lo que nos lleva a deducir, evidentemente, que los tres elementos forman parte de una masa compacta indivisible que estructuran el relato. Las situaciones que el lector encuentra y el ambiente, que desprende cierta alegría¹¹⁶, a pesar de la enorme cantidad de miseria (humana y moral) que aparece en la obrita anónima, le interesaron en extremo a Cervantes. Sin duda, el pícaro se convertía de este modo para Cervantes en un personaje interesante en muchos sentidos, puesto que era un personaje con los pies en el suelo, muy cercano a la vida, a la realidad del momento, y que, además, podría dar mucho juego incorporado como personaje de novela. Hay suficientes referencias, guiños y homenajes de Cervantes al *Lazarillo*, de hecho, los repasamos en su correspondiente capítulo [vid. *supra*], pero lo que aquí más nos interesa es apreciar la deuda que Cervantes contrajo con la poética de la obrita anónima. Sólo dejaremos una pequeña muestra: el buldero del que tanto aprende Lázaro, en lo malo, por supuesto, podría ser cualquier antecesor del padre de Rinconete, buldero también¹¹⁷.

De ahí que pronto, con la aparición del ventero, pícaro retirado, Cervantes comience sus experimentos con esta nueva figura. En este punto resulta inevitable hacer una breve referencia al trabajo de Blanco Aguinaga (1957), quien observa con mucho acierto las diferencias entre el realismo cervantino y el de Mateo Alemán, que estriban fundamentalmente en que, mientras Alemán nos muestra un mundo dogmático, cerrado, asfixiante en ciertos momentos, Cervantes procura un realismo objetivo. Imposible desmentir al crítico, puesto que los mundos de uno y otro autor son en algunos puntos irreconciliables; pero también es verdad que si ponemos el foco en el *Lazarillo*, la forma de practicar ese dogmatismo no es tan acusada, ni mucho menos. Seguiremos viendo que los dardos de Cervantes siempre apuntan en la dirección de la obra de Alemán, pero nunca contra el *Lazarillo* en sentido estricto; ni siquiera en las palabras de

¹¹⁶ Recordemos que Américo Castro (2002) y Blanco Aguinaga (1957), entre otros, aluden a la alegría de la picaresca cervantina frente a la de la picaresca en general y la de Alemán en particular.

¹¹⁷ Al respecto refiere Rosa Navarro Durán que “son ‘verdades’ lo que cuentan tanto Lázaro como Guzmán, y también lo será la historia de la vida de don Quijote y Sancho”. Véase Navarro Durán, Rosa: “Lazarillo de Tormes en las páginas de don Quijote de la Mancha”, en *La España y el Cervantes del primer Quijote*, 2005, J. Alcalá- Zamora (ed.) pp. 107-117, en concreto, p. 108.

Pasamonte podemos achacar crítica contra la obrita. De hecho, la mayoría de la crítica vio en las palabras de Pasamonte una forma de crítica contra el *Guzmán*, por haberlo obviado adrede. Pero será necesario volver a las palabras de Blanco Aguinaga.

Es muy probable que el dogmatismo que se desprende del *Guzmán* lo vea Cervantes también en el *Lazarillo*, pero en el uso de la forma autobiográfica, no en ambientes y situaciones, aunque se deriven de ellas. De hecho, bien podría ser Andrés, el personaje que es apaleado por su jefe en el capítulo IV un Lázaro transformado, sin ir más lejos. Creemos, pues, que cualquier personaje, incluido el propio Lázaro, bien podría haber aparecido en cualquiera de las novelas cervantinas; no ocurre lo mismo con las del *Guzmán*, las cuales no se acercan al mundo del alcaláino. Lo que nos parece evidente es que la novela picaresca, desde muy temprano, hace pensar, y mucho, a nuestro autor; por un lado, el *Lazarillo* le parece una novelita más que interesante, aprovechable, y más cercana a los modelos que hasta el momento tenía a mano; por otro lado Cervantes se encuentra con el *Guzmán*, muy similar en muchos sentidos a la novelita pero distinta en varias cuestiones, como esa intensa forma de dogmatizar, o la presentación de ambientes del inframundo, por no hablar de que el pícaro pseudoinocente de Lázaro toma dimensiones terribles y absolutamente desproporcionadas como pícaro en la obra de Alemán; de hecho, el pícaro se convierte en verdadero delincuente, quizás más cercano a Monipodio que a Lázaro, Guzmán supera las travesuras de su predecesor literario con creces. Fue como si Alemán hubiera elegido la morfología operística del *Lazarillo* y la hubiera llevado al extremo con la intención ya comentada de dogmatizar al lector con su protagonista convertido en delincuente y con un realismo, en palabras de Blanco Aguinaga, cerrado. Todo esto se nos presenta, como su consecuencia, en forma de gran cantidad de digresiones morales con las que nos ilustra el Guzmán adulto, fruto de la visión que desde su atalaya nos proporciona.

En cualquier caso es notorio que Cervantes continuó el *Quijote* con su propósito inicial de desterrar de la república de las letras definitivamente a los libros de caballerías, y que las referencias a la picaresca son breves y podría parecer que casuales, pero también es cierto que, como ya advirtió Castro

(1966)¹¹⁸ en el estudio que vimos más arriba, Cervantes tuvo muy presente las páginas picarescas desde sus comienzos. Creemos que la creación del mismo Sancho responde perfectamente a dos cuestiones que preocupaban a nuestro autor, fundamentalmente en el momento en el que decide que las aventuras de su hidalgo serán de largo recorrido. La primera de las respuestas le acerca a la dificultad de mostrar el amplísimo abanico de registros que es capaz de alcanzar don Quijote si decide desfacer entuertos en solitario; a pesar de que fuera un narrador externo quien contara las desventuras del protagonista sería imposible desarrollar en todas sus posibilidades al hidalgo. La segunda respuesta, la que más nos interesa en este caso, tiene que ver con un hecho que se convertirá en una constante en la forma de novelar de Cervantes: las parejas de protagonistas. Y es en este punto donde entra en escena el juego de perspectivas de los personajes: la verdad, la verosimilitud, la realidad no volverá a ser nunca más vista desde los ojos de un narrador fantasioso, como en las novelas de caballerías, ni desde los ojos de un pobre pícaro cuyos valores están absolutamente invertidos. El mundo, desde el momento en que don Quijote y Sancho comienzan sus aventuras, se nos mostrará desde los ojos de dos personajes muy distintos, con formas de entender la vida opuesta en muchas ocasiones; Cervantes observa con maestría que las posibilidades que ofrece el narratorio del *Lazarillo* se le ofrecen en forma de perspectiva de dos realidades muy distintas. Ésta es una de las mejores respuestas a la picaresca: la dualidad, no del ser humano, sino de la forma de entender la naturaleza, la realidad, la vida y, al fin, la literatura; tanto es así que, Cervantes, de un plumazo, propone el multiperspectivismo de la realidad mostrada a los ojos del lector, quien deberá ser quien interprete el mundo ante sus ojos y, como consecuencia de lo anterior, el dogmatismo que se deriva de la novela de Alemán salta por los aires, puesto que éste no cabe en un mundo dominado por la perspectiva, en consonancia con los planteamientos de Blanco (1957). Por lo tanto, las relaciones entre la creación y composición del *Quijote* son más estrechas con la novela picaresca de lo que pensamos inicialmente, puesto que, vista la

¹¹⁸ “Mateo Alemán prorrumpió en un monumental monólogo, pero no pasó de ahí. Su yo no eral el del soliloquio, se exhibía en público. Gracias a tal monumento, el *Quijote* fue concretamente posible” (p. 73).

experiencia de la obrita anónima en conjunción con la de Alemán, Cervantes entendió que un solo personaje es incapaz, por sí solo, de mostrar la complejidad de la vida y de la literatura.

Si atendemos a las *Ejemplares* a las que nos propusimos acercarnos desde el comienzo del estudio, veremos que algunos elementos han sufrido ciertas modificaciones en la poética cervantina, y si atendemos al realismo de estas novelas veremos que nuestro autor poco ha cambiado en la forma de realismo desde la primera parte del *Quijote*. Y decimos que poco porque, evidentemente, cuando nos fijamos en el *Coloquio* sólo podemos sorprendernos. Cervantes elige a dos perros como los auténticos prototipos picarescos, si bien es verdad que más parecidos a Guzmán que a Lázaro, de nuevo. Pero sigamos el orden establecido y comencemos por *Rinconete y Cortadillo*, la obra que en su forma externa más se asemeja a la picaresca. Dos pícaros, Rincón y Cortado se encuentran por casualidad en los límites de la Mancha y Andalucía, y deciden continuar juntos el camino. No haremos referencia de nuevo a la intención de Cervantes de procurar siempre una pareja a sus protagonistas, hecho al que nos referimos más arriba, y nos centraremos en que ambos protagonistas nos hacen que revivamos escenas de las dos pioneras novelas picarescas. Personajes, ambientes y situaciones nos acercan a ese mundo concreto, conocido para el lector y familiar para cualquiera que se asomara a cualquiera de las páginas de la picaresca. De hecho, su realidad les lleva a comportarse como tales, como estafadores y ladrones de poca monta, primero con el arriero y luego con el sacristán. De nuevo debemos llamar la atención sobre las figuras de los protagonistas, que nos recuerdan a los Lázaro y Guzmán, puesto que dos alegres jóvenes que desprenden ganas de disfrutar de lo poco que la vida les ha dado, pues con sus pobres vestidos y poco en el jubón andan por los caminos de nuestra geografía¹¹⁹ sin excesivas preocupaciones.

¹¹⁹ Queremos llamar la atención sobre, aquí sí, la geografía del relato se nos muestra con detalle, a diferencia del procedimiento en el *Quijote*. Abundaremos sobre ello, pero entendemos que la verosimilitud cervantina también pasa por cierta imitación, más allá de la parodia de los olvidos en otros pasajes novelescos, tanto del narrador como de los personajes; sin ir más lejos debemos recordar las dudas de Berganza sobre su origen.

“Capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas” (OC II: RyC, pp. 559-560).

Los personajes presentados, desde luego, parecen pícaros. De hecho, podemos imaginar que la vestimenta de Lázaro debía ser algo parecida, pues sólo cuando la fortuna le sonría, la primera vez en la novelita, vemos cómo va a parecer honrado el pícaro:

“Fume tan bien en el oficio que al cabo de cuatro años que lo usé, con poner en la ganancia buen recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuellar” (p. 76).

Cualquier lector avezado era capaz de relacionar a estos tres personaje, sin olvidar por supuesto al padre del trío, padre por superarlos a todos ellos. De hecho la vestimenta del protagonista de Alemán juega un papel muy relevante en la obra, como no podía ser de otra manera, ya que supone una señal de identidad y una forma de reconocimiento social¹²⁰. Entendemos que Cervantes, al comienzo de la novela, nos sitúa geográficamente y socialmente en qué términos nos estamos moviendo, y lo hace, no como en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, para enfrentar capas

¹²⁰ “Por cualquiera niñería que hiciera, todos me regalaban: uno me daba una tarja, otro un real, otro un juboncillo, ropilla o sayo viejo, con que cubría mis carnes y no andaba tan mal tratado” (I, II, 5, p. 285); “Lo primero que hice a la mañana fue reformarme de jubón, zapatos y sombrero. Al cuello del herruelo le hice quitar el tafetán que tenía y echar otro de otra color” (I, II, 8, pp. 319-320); “Probó ser hombre de bien. Echáronlo libre la puerta fuera, quedando mi amigo necio, arrepentido y gastado, de manera que vendió la capa y no gozó del sayo y aun se quedó por ventura sin jubón” (II, II, 3, pp. 611-612). La vestimenta es un elemento crucial si Alemán quería mostrar la vacuidad que con tan evidente sorna había aparecido ya en el *Lazarillo*.

sociales, sino como mero y simple contexto novelístico y para que el lector reconozca fácilmente a qué tipo de personajes nos vamos a enfrentar en la lectura.

Rincón y Cortado comienzan a conocerse y entablan una conversación, en un principio recelosa, puesto que no saben con quién se están jugando los habas, rasgo éste propio de un pícaro desconfiado al modo de sus predecesores. Es cierto que rápido congenian, exponen la verdad de sus vidas y deciden entablar una amistad que les lleve a donde decida el destino, sin embargo el comienzo de su amistad es titubeante por parte de ambos, hecho que confirma las sospechas que el lector tenía sobre el posible origen de nuestros personajes. De hecho, el tratamiento que utilizan el uno para con el otro es extremadamente respetuoso, con el que manifiestan la desconfianza de la que hablamos anteriormente.

Como ya vio Monique Joly [*vid. supra*], el encuentro de los dos protagonistas cervantinos podría suponer una clara referencia con un pasaje similar en el *Guzmán*, referencia a la que ya aludimos más arriba, aunque advierte de que la relación de amistad de los de Cervantes nunca podría darse en la novela de Alemán. En cualquier caso, y pasando por encima de la referencia al encuentro de pícaros que aparece en la obra de Alemán, la cuestión es que el mundo que nos presenta Cervantes parece que dista mucho del de la picaresca canónica, puesto que las realidades entre una y otras nos presentan una relación de amistad entre dos protagonistas, y no uno, primopersonal y unívoco, incapaz de establecer cualquier tipo de amistad con sus semejantes. Ésta es la clave del problema que aborda Cervantes en esta cuestión: lo que era soledad del pícaro en el *Lazarillo*, en el *Guzmán*, incluso en el *Buscón*, se multiplicará por dos en las novelas cervantinas más cercanas a la picaresca y dejará de ser soledad, algo que Cervantes no concibe en su literatura, así como en la vida. Una persona-personaje nunca está solo en este mundo o en el literario, siempre va a relacionarse y a establecer vínculos con sus congéneres, en ocasiones de amistad en ocasiones de oposición, como la vida misma de nuevo. Esta visión renacentista supondrá una de las grandes diferencias irreconciliables con la visión del mundo barroco y desengañado que propuso la picaresca de Alemán. Esto nos lleva a una segunda reflexión, muy cercana a las ideas primigenias sobre la cuestión de fondo que estamos tratando en el presente trabajo. Como ya advirtieron Menéndez Pelayo,

Castro, Blanco... la visión del mundo de Cervantes le impedía concebir una realidad unipersonal, por muchos problemas y miserias morales, taras sociales y presiones sociales que se dieran en la comunidad del siglo XVII. Siempre aparecen protagonistas dobles, en ocasiones incluso desdoblamientos del mismo personaje, como ha visto parte de la crítica, curiosamente en las novelas más cercanas a la picaresca: en el propio *Rinconete*, en *La ilustre fregona*, o en el *Casamiento* y el *Coloquio*. Es como si Cervantes quisiera dejar muy claro, muy palpable al fin, que la realidad de su mundo jamás iba a ser contemplada por dos ojos; al menos por cuatro. Entroncamos de nuevo con el concepto de verosimilitud cervantina, relacionada más con la poética de la novela que con una cuestión argumental de la misma; el complutense vio en la picaresca realidad, realismo y verosimilitud en el fondo, pero no lo admitió nunca en la forma. Creemos que el engaño a que la picaresca sometía al lector con el punto de vista único ponía al lector en una clara desventaja ante la realidad del mundo, procedimiento del que nuestro autor nunca quiso participar, pero no porque no le interesara la técnica¹²¹, sino porque nunca creyó en ella como integrante estética de la nueva novela. Lo interesante, en cualquier caso, entendemos que resulta de la evidente relación entre dos técnicas íntimamente relacionadas. Cuando Cervantes lee la picaresca decide que el lector nunca observará la realidad por los ojos de un solo personaje, sino por los de, al menos, dos protagonistas. Este procedimiento lo descubrió muy pronto, ya en el *Quijote*, como vimos más arriba, cuando decide acompañar a su protagonista de otro personaje que aporte un contrapunto a la visión trastocada del hidalgo. Y ya nunca abandonaría este método.

En el *Rinconete* se produce además otro hecho relevante y que entronca directamente con el *Lazarillo*. Los dos protagonistas cervantinos llegan al patio de Monipodio, donde se convierten en meros espectadores de lo que allí ocurre, del desfile de personajes que van apareciendo con el propio Monipodio a la cabeza. La acción o, mejor dicho, la falta de acción de la obra se centra en los pocos

¹²¹ De hecho existen las autobiografías en las novelas cervantinas: basten como ejemplos las de Rincón, Cortado, Campuzano y Berganza como las más evidentes. Pero no son éstas un fin en sí mismo, sino que forman parte de una estructura mayor dentro de la novela.

acontecimientos que allí suceden. Quizás éste sea un procedimiento parecido al que utiliza el anónimo autor del *Lazarillo* cuando, en el Tratado V, el punto de vista único nos impide saber que el buldero está engañando a la parroquia. En ningún momento el lector es conocedor de la treta que ha preparado el propio buldero, de tal manera que, en conjunto, Lázaro y el lector son sometidos al engaño, de la misma forma que le ocurre a los parroquianos. Este recurso debió de interesarle a Cervantes, pues es muy parecido a lo que ocurre con la llegada de Rincón y Cortado al patio de Monipodio. Digamos que el foco ya no se centra en el/los protagonistas, sino que se centra en lo que ocurre desde su perspectiva. Tan es así, que la realidad parece vista en algunos momentos desde la perspectiva de los dos pícaros cervantinos. Si bien es cierto que nunca abandonará Cervantes la perspectiva del narrador omnisciente en tercera persona, nuestros dos protagonistas casi desaparecen de la escena para dar paso al retablo de la vileza que es el patio. De hecho, ya al final de la novela, cuando los dos protagonistas deciden emprender su camino alejado de la cofradía de Monipodio y sus secuaces, el narrador nos explica los pensamientos de los dos pícaros, cuando se rien de las expresiones de los cofrades y a Cortado

“le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de collar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida. No menos le suspendía la obediencia y respecto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado. Consideraba lo que había leído en su libro de memoria y los ejercicios en que todos se ocupaban. Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan pernicioso y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta” (OC II: RyC, p. 602).

El juego de perspectivas está servido. La realidad de las cofradías de ladrones debieron impresionarle mucho a Cervantes, y qué mejor manera de adentrarse en una de ellas que a través de los ojos de dos ladronzuelos. Si no, ¿de qué manera

iba a introducirse en un nido de latrocinio como el de Monipodio? De nuevo, a través del artificio literario del marco introductorio Cervantes nos imbuye en un mundo ajeno al del comienzo de la narración, de la misma manera que ocurre con el *Casamiento* y el *Coloquio*, donde la historia de Campuzano y Peralta sirve de marco para la posterior lectura de la vida de Berganza¹²². Aquí nos encontramos con la introducción en una cofradía de ladrones a través de dos picaruelos, quienes prácticamente desaparecen de la escena para mostrarnos el mundo del hampa sevillana. Lázaro también desaparece de la escena ante el engaño del buldero. Y es curioso que incluso los tres protagonistas acaben estando en desacuerdo con lo que han visto y experimentado, exactamente lo mismo que el lector.

Así lo vemos en el *Lazarillo* (p. 74):

“Y aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: “¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!”. Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pase también hartas fatigas, *aunque me daba bien de comer a costa de los curas y otros clérigos do iba a predicar*”.

A pesar de que Lázaro mide el beneficio que le reportan sus amos en función de la comida, parece que el pícaro, visto el desenlace de la obra, tiene buen seso, al igual que le ocurre a Rincón, quien, ya al final de la obra (OC II: RyC, p. 602), admite que

“era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y, como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad...”.

Nótese la referencia a los bulderos en el *Rinconete*, además de lo ya comentado

¹²² Recordemos el trabajo de El Saffar (1976) sobre esta cuestión. En él dice la hispanista: “The analysis of the *Casamiento-Coloquio* to follow is based a sequential presentation of the two Works in the order in which they appear in the *Novelas ejemplares*. It may not seem arbitrary to begin this study with the first words of the first page of the first of the two novelas, but, as well as we shall see, in this work the ending joins with the beginning, forming a circle into which it is difficult to break” (p. 16).

sobre las decisiones que toman ambos protagonistas, Lázaro y Rincón, de abandonar amo o jefe, que para el caso nos es indiferente. La realidad de la novela cervantina tiene un aroma picaresco muy marcado de principio a fin.

De nuevo, debemos admitir la herencia del trabajo ya varias veces referenciado de Blanco Aguinaga (1957: p. 337), quien nos dice que la obra de Cervantes nada tiene con el *Guzmán* por ser la primera una obra “temática y formalmente abierta y que su realismo, como el del *Coloquio*, no tiene nada que ver con el *Guzmán*”. Y así es. De nuevo podemos observar que esta picaresca quizás tenga más que ver con el *Lazarillo* que con el *Guzmán*, a la que se opone en más sentidos que el que estamos señalando aquí, como seguiremos viendo.

El realismo de *Rinconete* supone un nuevo experimento en la novela cervantina y, como hemos observado, más cercano al mundo del Lázaro que al de Guzmán, más oscuro y sinuoso. El de Tormes va de amo en amo buscando cobijo, comida y una mejor fortuna hasta que se encuentra “en la cumbre de toda buena fortuna” como pregonero de vinos. Bien es cierto que hay otros aspectos en los que Cervantes también se aleja de la obra anónima, pero el realismo no parece que le disgustara tanto al complutense.

Pero sigamos con las *Ejemplares*, en este caso con *La ilustre fregona*, novelita que se asoma a la picaresca únicamente al comienzo de la misma, donde se nos presenta a sus dos protagonistas, Carriazo y Avendaño, y donde uno de ellos es pícaro por inclinación, y no por necesidad. El realismo y verosimilitud que apreciamos en esta obra nos aleja del mundo de la picaresca salvo, como decimos, por la geografía de lugares relacionados con el mundo de los esportilleros que recoge Cervantes. Un mundo que atrae a su protagonista Carriazo por la libertad que implica ese mundo y esa forma de vida, alejada de las responsabilidades y los corsés que imponía la sociedad del XVII. De nuevo Cervantes nos sitúa en un mundo conocido a ojos del lector, unos lugares muy concretos y reconocibles, que hacen que nos sintamos cercanos a personajes y situaciones. Burgos, Toledo, Zahara, el Mesón del Sevillano, todo nos resulta familiar de nuevo en esta novela. Incluso desde el cervantismo de finales del siglo XIX se inquirió en los modelos vivos de la ubicación de la historia, como por ejemplo del ya famoso Mesón del

Sevillano¹²³. Tanto es así que la crítica ha llegado a afirmar que el propio Cervantes pudo escribir la novelita en el propio mesón, lo que explicaría la profunda sensación de realismo en la descripción de la posada¹²⁴. Y los personajes no le andan a la zaga, puesto que de nuevo la crítica advirtió la identificación de los nombres de los personajes con los de algunos libros de matrícula de Salamanca hacia finales del siglo XVII.

La cuestión está en que, como decíamos, únicamente el comienzo está relacionado con el mundo del hampa, puesto que en el momento en el que Avendaño y Carriazo sienten la curiosidad de conocer a la fregona la novela se tiñe de un tono mucho más cercano a otro tipo de narraciones amorosas, idealistas, incluso costumbristas, donde Amezúa vio una relación directa con las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón¹²⁵. De hecho el desenlace final de la obra nos lleva al de una comedia en la que todo se descubre y cada uno queda emparejado con quien debe. Así lo vieron también Joly y García Martín, quienes la relacionaron directamente con *La noche toledana*, representada en 1605, comedia con la que la comparte no pocas similitudes¹²⁶. Sin perder nunca de vista la verosimilitud, coincidimos con la visión de Rodríguez Luis, para quien, como dijimos más arriba, Carriazo no es un pícaro por necesidad sino por inclinación¹²⁷, en palabras del propio Cervantes. Esta visión, evidente por otra parte, nos hace pensar en el pícaro Carriazo no sólo como referencia a la picaresca, sino también como constatación del hecho social del pícaro como figura histórica, cuestión con la que de nuevo coincidimos con Rodríguez Luis (1980: I, p. 143, n. 1).

En cualquier caso, merece la pena destacar de nuevo la profunda convicción de Cervantes en la verosimilitud del relato, por mucho que más adelante demos con la deriva de la narración en otro tipo de referencias de corte

¹²³ Rodríguez Marín (1917: p. XLIII) o, también, Amezúa (1983: II pp. 282-292).

¹²⁴ Véase al respecto Apráiz (1901: p. 92), Rodríguez Marín (1917: XX-XXII-XXIII) o Astrana (1948-1957: III, pp. 557-594 y VI, p. 159).

¹²⁵ Amezúa (1983: II, pp. 312-313).

¹²⁶ Joly (1983: p.112). García Martín (1980: pp. 145-146). También se vio la relación con las comedias *La ilustre fregona* y *Amante al uso* y *El mesón de la corte*, las dos de Lope o atribuidas a Lope.

¹²⁷ Recordemos: Rodríguez Luis (1980: I, p. 56). También encontramos este mismo planteamiento en Sieber (1981: II, p. 21). Y en Avalle-Arce (1982: III, pp. 7-10). Sólo Sobejano incluye esta novela dentro de la picaresca (1978: p. 82).

más idealista. Ambientes y tipos son de raigambre picaresca, lo que nos hace reflexionar sobre la intención de Cervantes con este experimento, sobre todo si lo comparamos con *Rinconete*, por ejemplo. Rincón y Cortado sí parecen, al menos aparentemente, pícaros por necesidad, como vimos más arriba, no como Carriazo y Avendaño, pícaros limpios y bien vestidos que eligen pasar unas vacaciones en busca de libertad. Sin embargo, cabría preguntarnos si los protagonistas de *La ilustre fregona* no podrían ser una relectura cervantina de Rincón y Cortado, por lo que tienen en común los cuatro personajes¹²⁸. Ni que decir tiene que sería inconcebible en la picaresca ver a un pícaro enamorado, sobre todo de un personaje que alumbra la vida de casi todos los demás tipos de la novela con una intensidad que cegaría tanto a Lázaro como a Guzmán. Ningún personaje femenino a la altura de Costanza sería imaginable en las vidas de los pícaros conocidos.

Si continuamos analizando el realismo en las *Ejemplares*, la siguiente parada se centraría en *El licenciado Vidriera*, novelita en la que la crítica se ha centrado fundamentalmente en la locura del protagonista, hermano menor de don Quijote, y en la colección de apotegmas y sentencias de Vidriera. Pero si nos asomamos al realismo de la obra observaremos que, en este sentido, poco le debe a la novela picaresca. Tan solo las breves referencias al nacimiento del protagonista a orillas del río Tormes, y la colección de apotegmas que aparecen en boca ya de Vidriera, posible reminiscencia de las moralizaciones del *Guzmán*, supondrían una relación menor con el género bribiático. Las moralizaciones de Vidriera, además, quedan enmarcadas en un episodio de locura transitoria del protagonista, lo que nos lleva a pensar que el periodo de extrema lucidez, casi genialidad del protagonista, no soportan la carga realista al modo picaresco.

Otra cosa son las dos últimas novelas del volumen de las *Ejemplares*. El *Casamiento* y el *Coloquio*, una única novela dividida en dos¹²⁹, suponen el más audaz de los experimentos novelísticos cervantinos, y si nos ceñimos al realismo

¹²⁸ Si tenemos en cuenta, como afirma la crítica, que *La ilustre fregona* es de redacción posterior al *Rinconete*, cabe la reflexión. Así también lo advirtieron Avalle Arce (1982:III p. 9) y Ruth El Saffar (1974: p. 36).

¹²⁹ No polemizaremos al respecto, pues creemos que es una cuestión ampliamente debatida y superada.

de ambas obras veremos hasta qué punto la novela cervantina y la picaresca poseen elementos en común. Y es que no podemos entender el marco del *Casamiento* sin la picaresca, puesto que desde el comienzo de la novelita se masca el ambiente del inframundo de los *outsider*, en palabras de Guillén.

“Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses” (OC II: CE, p. 877).

El comienzo *in media res*, sin localización ni situación, ni contextualización que nos centre en lo que se presenta al lector, un comienzo tan abrupto, llama algo la atención de un conocedor de la obra cervantina. Por un lado observamos que no existe prehistoria, pero por no haber no existe ni práctica presentación de los personajes, pues sólo conocemos que existe un soldado maltrecho que sale del Hospital de la Resurrección de Valladolid.

Aún no sabemos ni su nombre. Cervantes va a jugar en el *Coloquio* de nuevo con la perspectiva, ya que a pesar de que no abandona el narrador en tercera persona, veremos que éste apenas interviene en la narración, y conoceremos las desventuras de Campuzano, el soldado maltrecho, por su propia experiencia. Claro es que dicho recurso no es comparable a la narración pseudoautobiográfica, si bien supone una técnica más cercana a ésta que las que hasta el momento había empleado el autor complutense.

Pero volviendo al realismo, de nuevo es relevante la localización geográfica de la novela, parca en detalles pero lo suficientemente reveladora. Los personajes no le andan a la zaga pues, al igual que ocurre en la picaresca sabemos de ellos a través de lo que ellos mismos dirán sobre sí. Podemos encontrar poco más de tres intervenciones del narrador, quien prácticamente se limita a realizar las transiciones en el diálogo entre Campuzano y Peralta.

El diálogo entre ambos copa prácticamente toda la obrita, casi como

preludio de lo que nos encontraremos en el manuscrito del propio Campuzano con el coloquio entre los perros.

Retomando el realismo de la obra, veremos cómo la historia del estafador estafado¹³⁰, muy relacionado con el universo del pícaro, impregna el ambiente de la novela. Más allá del tópico del discurso de las armas y las letras, tan del gusto de Cervantes, nos encontramos con un personaje, Campuzano, que le cuenta a su antiguo amigo Peralta cómo fue engañado por su *amada*, engaño que le supuso un quebranto económico importante. A esta cuestión hay que añadir que conocemos por sus palabras que el susodicho Campuzano, a quien Cervantes nos presentó al comienzo de la obra, en el fragmento citado más arriba, ha salido “de aquel hospital de sudar catorce cargas de bubas que me echó a costas una mujer que escogí por mía, que non debiera”. Sabemos que ha sido contagiado por una mujer de la sífilis, por lo que entendemos que no anduvo con mujeres de buena reputación. El mundo que nos ha presentado Cervantes está ciertamente apegado a la vida real, al menos a la realidad de la vida de la soldadesca más apicarada. Ciertamente la trama es mínima, como ya observó Amezúa (1983 II: p. 389)¹³¹, para quien el desarrollo narrativo de la novelita es una serie de refranes ejemplares. Sin embargo llama la atención el interés de Cervantes por la frescura del diálogo entre los dos protagonistas, quienes nos muestran una verdadera relación de amistad por su grado de confianza en los temas que tratan¹³². Lo que más nos interesa en este caso es el realismo y la verosimilitud, ligados a la espontaneidad del diálogo entre Campuzano y Peralta:

“-¿Luego casóse vuesa merced? -replicó Peralta.

-Sí, señor -respondió Campuzano.

-Sería por amores -dijo Peralta-, y tales casamientos traen consigo aparejada la ejecución del arrepentimiento.

-No sabré decir si fue por amores -respondió el alférez-, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en el alma, que los del

¹³⁰ Por otro lado poco novedosa en la literatura, y donde la crítica ya observó sus antecedentes.

¹³¹ Véase también al respecto Avalor Arce (1982:III, p. 23).

¹³² Rodríguez Luis (1980 II: p. 51) dice que en la obra no están ausentes la “caracterización psicológica” y la “espontaneidad de las reacciones en vez de su estilización”.

cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera. Pero, porque no estoy para tener largas pláticas en la calle, vuesa merced me perdone; que otro día con más comodidad le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida.

-No ha de ser así -dijo el licenciado-, sino que quiero que venga conmigo a mi posada, y allí haremos penitencia juntos; que la olla es muy de enfermo, y, aunque está tasada para dos, un pastel suplirá con mi criado; y si la convalecencia lo sufre, unas lonjas de jamón de Rute nos harán la salva, y, sobre todo, la buena voluntad con que lo ofrezco, no sólo esta vez, sino todas las que vuesa merced quisiere.

Agradecióselo Campuzano y aceptó el convite y los ofrecimientos”.

Como podemos observar en este fragmento la familiaridad en el diálogo nos hace ver una intimidad y llaneza propia de una verdadera relación de amistad, hecho que favorece al grado de realismo de la breve novelita, acrecentado incluso por el humor amargo de las palabras del alférez, cuando juega con el binomio “casamiento-cansamiento”. Pero hay en el *Casamiento* dos cuestiones que se han considerado por parte de la crítica verdaderos elementos picarescos: la baja condición social de los protagonistas, por un lado, y el engaño a los ojos, por otro. Vista la primera cuestión, vemos que, de nuevo, el engaño a los ojos nos acerca al *Lazarillo* y al *Guzmán*.

Y de nuevo debemos acordarnos del engaño a los ojos que se produce en la vida de Lázaro con el buldero. Es cierto que la trama poco tiene que ver con las bulas de Lázaro, y el engaño a Campuzano nos recuerda más a novelas más estilizadas, más de corte italiano, como vio Amezúa (1983 II: p. 206), o bien cercanas a las fabliellas, como observó Rey Hazas (2003: p. 382), pero lo que más nos interesa en este caso es el mero procedimiento, más allá del desarrollo temático.

Hemos encontrado una suerte de apoyo a nuestra visión realista, muy cercana a la picaresca, de la novelita cervantina, de Juan Valera, citado por

Amezúa¹³³, quien vio en la enfermedad del alférez Campuzano un verdadero ‘naturalismo’ literario. No encontramos ni en el *Lazarillo* ni en el *Guzmán* siquiera un detallismo en una enfermedad tan llamativa, peligrosa y propia de vidas de baja condición social como la que aparece en el *Casamiento*. De esta forma, Cervantes nos ha introducido en un ambiente propio de una narración oscura, de baja condición social y llena de pliegues que se acentúan cuando Campuzano comience su narración de los perros cínicos. Si obviamos las intervenciones, en cierto modo socarronas, del narrador, el relato apicarado del alférez nos transporta a un mundo oscuro, donde el soldado convierte un acontecimiento alegre como el matrimonio en una sucesión de desgracias y hechos desagradables.

Los hechos se desarrollan en cuatro espacios muy concretos: la posada de la Solana, el domicilio de Estefanía que no es tal, la casa en la que se albergan y el Hospital de la Resurrección de Valladolid, aunque toda la historia viene marcada por la presencia de la iglesia de San Llorente, pues en palabras de Rodríguez Luis (1980 II: p. 47), “sugiere la idea de un ciclo que se cierra, pues Campuzano concluye su búsqueda de la traidora en el mismo lugar donde regresa al salir del hospital, lo que a su vez significa su restablecimiento”. Lugares muy concretos y enfermedades muy concretas. De hecho, Campuzano y Estefanía no son más que dos pícaros que se encuentran y comparten un engaño. Lo que sí da la impresión es de que Campuzano ve únicamente lo que quiere ver, pues si observamos la forma en la que se nos presenta Estefanía el lector es capaz de darse cuenta de quién es ella:

¹³³ Amezúa, (1982 II, p. 383). “Su verismo entra casi en la zona del naturalismo al pintar, graciosamente y con una gran exactitud clínica, las catorce bubas del alférez Campuzano. Pero aquí el naturalismo de la pintura está debidamente compensado, y atenúase grandemente al utilizar Cervantes tan sólo los elementos precisos para describir sus síntomas, sin que descienda a detalles que la hicieran repugnante. Con su agudo sentido crítico ya notó esta radical diferencia hace años don Juan Valera, cuando, al defender a nuestras novelas realistas del Siglo de Oro de la tacha de naturalismo, y poniendo en parangón la de los hermanos Goncourt, *Germine Lacerteux* con *El casamiento engañoso*, escribía: ‘La sífilis de Alfonsina, con tan sabido detenimiento explicada, casi produce en el lector la sensación de que la enfermedad se le pega..., mientras que hacen reír las catorce cargas de bubas que suda en el Hospital de la Resurrección de Valladolid el Alférez Campuzano’. (Nuevos estudios críticos sobre el arte de escribir novelas, 44.)”.

“-‘Pues un día -prosiguió Campuzano- que acabábamos de comer en aquella posada de la Solana, donde vivíamos, entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas: la una se puso a hablar con el capitán en pie, arrimados a una ventana; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto; y, aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas. Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que vuesa merced debió de conocerme, el sombrero con plumas y cintillo, el vestido de colores, a fuer de soldado, y tan gallardo, a los ojos de mi locura, que me daba a entender que las podía matar en el aire. Con todo esto, le rogué que se descubriese, a lo que ella me respondió: “No seáis importuno: casa tengo, haced a un paje que me siga; que, aunque yo soy más honrada de lo que promete esta respuesta, todavía, a trueco de ver si responde vuestra discreción a vuestra gallardía, holgaré de que me veáis”” (OC II: CE, pp. 879-880).

Es imposible que Campuzano no reparara en que Estefanía era una ‘tapada’, una mujer que ejercía la prostitución¹³⁴. De hecho él reconoce que le “acrecentaba” el deseo por *verla*. De ahí que creamos que Campuzano, pícaro soldado, ve la realidad desde un punto de vista cegado, quizás por lascivia, pero nunca por ignorancia, de la misma manera que le ocurre a Lázaro y a Guzmán, quienes finalmente ven lo que quieren ver según sus intereses más inmediatos, nublada la razón en muchos momentos, por el hambre o la avaricia, entre otros. Tanto es así, que finalmente Campuzano decide, como también lo hicieron Rincón y Cortado, salir de aquella situación, puesto que coincidimos con Rodríguez Luis (1980 II: p. 48) en que quizás las intenciones de Estefanía fueran la reinserción social a través del matrimonio con el alférez, ya que la prostituta se nos pinta como “una mujer inteligente y franca, ama de casa ejemplar y esposa amantísima”. Las palabras de la propia Estefanía, reproducidas por Campuzano, así lo atestiguan, y vemos en ellas sinceridad, pues no le oculta al alférez que no ha sido la más virtuosa:

¹³⁴ Amezúa recuerda las pragmáticas que desde 1586 denuncian esta forma de prostitución.

“Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa: pecadora he sido, y aún ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten. Ni de mis padres ni de otro pariente heredé hacienda alguna, y con todo esto vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos; y éstos en cosas que, puestas en almoneda, lo que se tardare en ponellas se tardará en convertirse en dineros. Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia; a quien, juntamente con la enmienda de mi vida, le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle; porque no tiene príncipe cocinero más goloso ni que mejor sepa dar el punto a los guisados que le sé dar yo, cuando, mostrando ser casera, me quiero poner a ello. Sé ser mayordomo en casa, moza en la cocina y señora en la sala...” (OC II: CE, pp. 880-881).

Las palabras de Estefanía ciertamente parecen sinceras y ponen de nuevo al alférez en una situación en desventaja por las decisiones que finalmente toma.

El mundo en el que nos introduce Cervantes se aleja del realismo de lo que hasta ahora nos venía presentando, incluso en sus novelas más cercanas a la picaresca, como hemos visto, puesto que eran novelas más estilizadas y con mayor carga argumental que la que ahora analizamos. Si, con esto, le añadimos que funciona como marco introductorio para una obra más compleja y oscura que, incluso, el *Casamiento*, el resultado es la producción más alejada de toda la producción cervantina.

El *Coloquio*, como ya sabemos, se nos presenta como el resultado de una noche de fiebre del alférez Campuzano quien, mientras sudaba sus bubas, fue capaz, él mismo, de que

“oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas; y, a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban; y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza” (OC II: CE, p. 889).

Aquí nos encontramos con el problema del realismo y de la verosimilitud. Sin embargo, Cervantes, muy preocupado por la cuestión, nos razona con ahínco qué pudo suceder para que se produjera este hecho prodigioso, independientemente de que lo creamos o no como lectores; curiosamente nos situamos en el mismo plano que uno de los personajes de la ficción cervantina, Peralta, quien se dispone a leer el coloquio entre dos perros. Para empezar, Campuzano advierte a su oyente de que los sucesos que le va a contar “exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza” (OC II: CE, p. 889). De hecho dice que lo que vivió ni Peralta ni nadie podrán creerlo. De esta manera, el testimonio de un hombre puede o no ser creído, pues él mismo lo pone en cuestión, y tiene por bien que nadie lo creerá. Es relevante que, según las palabras del propio Campuzano que citamos más arriba, “oí y casi vi”, por lo que ese casi nos invita a pensar que nunca llegó a ver a esos perros hablando. Entonces, ¿qué es lo que vio o creyó ver el alférez? Ver aún no lo sabemos, pero sí repite hasta en cuatro ocasiones que oyó o escuchó lo que estos canes hablaban. En ningún momento afirma rotundamente que los viera, pero al menos los oyó. Mientras sudaba las fiebres escuchó hablar a los que creía que eran unos perros. ¿Serían personas? Veremos, pero mientras lo decidimos, la realidad del relato pasa por el filtro poco fiable de un soldado apicarado que está enfermo, en la cama de un hospital, convaleciente de las fiebres. Ésta le pudo provocar alucinaciones, o ser cierto lo que escribe, o tomarlo por loco... No lo sabemos, pero el relato que hace en el *Coloquio* es extremadamente preciso. Lo relevante en este asunto es que Cervantes se preocupa, y mucho, de presentarnos un relato verosímil, si bien se encuentra filtrado por voces y circunstancias que lo hacen, al menos y siendo benévolo, poco fiable. Tanto es así, que el propio Peralta ya dudaba de la verdad sobre la historia del matrimonio de Campuzano, por lo que lo que le anticipa sobre que “esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa” (OC II: CE, p. 890). Sin embargo, después de la insistencia de Campuzano, el licenciado Peralta acaba cediendo y, sin entrar en la discusión sobre si es realidad o no que *sus* perros son habladores, decide leer lo que le presenta el alférez, por un motivo: “por ser escrito y notado del bueno ingenio del señor alférez ya le juzgo por bueno”. Es decir, fábula y trama entran

en juego en esta discusión en la que comprobamos la distinción que pretende, en el fondo, poner encima de la mesa el propio Cervantes. Campuzano sesteaba y Peralta, lector interno, lee, al tiempo que lo hacemos nosotros, lectores externos.

El coloquio¹³⁵ que nos presenta Cervantes tiene como eje principal la vida de Berganza, perro fiel, por supuesto, que explica sus peripecias a Cipión, quien corregirá hasta la saciedad no lo que está contando, sino cómo lo hace. Critica Cipión la forma y no el fondo, por lo cual entendemos que Cervantes quiere poner el contrapunto de una narración pseudoautobiográfica, al modo de la picaresca. Realismo y verosimilitud alcanzan otra importantísima piedra de toque, cuando Cervantes decide explicarnos cómo poseen los dos perros el don del habla. Nos referimos al epicentro de la narración de Berganza, el episodio de la bruja Cañizares, donde, un personaje que recuerda ciertamente a Celestina, es presentado y descrito con profusión, algo a lo que Cervantes no nos tenía acostumbrados, si pensamos en figuras tan poderosas como Preciosa, la Constanza fregatriz, la Cariharta... El complutense nos ha presentado hasta ahora personajes que se mueven con soltura por la acción narrativa con una economía de medios sorprendente y mística, salvo el caso que tratamos, personaje especialmente tratado, como vemos. De hecho, la narración se detiene y nos encontramos ante un estatismo narrativo muy al estilo del recurso de los versos intercalados en *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El casamiento engañoso*¹³⁶.

“Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejabán dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgredada, la mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada. Púseme de espacio a mirarla y apriesa comenzó a apoderarse de

¹³⁵ Sobre la filiación genérica de la obra Mayans ya vio un coloquio clásico al estilo de *El asno de oro* de Apuleyo. Menéndez Pelayo lo rechazó y se inclinó por su referencia lucianesca fijándose en sus protagonistas y sus críticas y sátiras. A partir del siglo XX se la acercó a una fábula esópica y con el género picaresca, por supuesto. En los últimos estudios ha ganado peso su filiación al coloquio clásico, tanto lucianesco por su sátira, como a *El asno de oro*. No nos detendremos aquí en polemizar, al menos por el momento.

¹³⁶ Ya lo observó Forcione (1984: pp. 48-49 y 61).

mí el miedo, considerando la mala visión de su cuerpo y la peor ocupación de su alma” (OC II: CP, p. 945).

La descripción de la demoníaca bruja, animalizada, nos produce cierto rechazo y cierta imagen monstruosa de Cañizares, desde luego capaz de las peores artes oscuras. Parece, con estos datos, como si Cervantes quisiera mostrarnos un personaje capaz de cualquier hechizo. Cipión interrumpe a Berganza para aclarar cómo es entender que “grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento la serviese los años que dicen que la sirvió” (OC II: CP, p. 947). La conclusión del can Cipión es clara al respecto, puesto que entiende que los versos de la Camacha deben ser entendidos literalmente, y fue “burladora falsa”, la Cañizares mentirosa, y la Montiel “tonta, maliciosa y bellaca” (OC II: CP, p. 948). De nuevo la realidad de lo que se está narrando está en juego y, con ella, la verosimilitud.

Las peripecias de Berganza, por su parte, independientemente de que se asemejen más o menos a las pseudoautobiografías picarescas, que lo hacen, y mucho, reflejan un realismo casi naturalista, recuperando las reflexiones de Valera, puesto que su vida responde al esquema picaresco de servicio a varios amos. Y el hecho que más nos interesa advertir es que un lector de hoy en día es capaz de advertir esta similitud, cuánto más lo haría un lector del XVII, acostumbrado a que la prosa que triunfaba en el panorama literario dedicaba sus esfuerzos a la progenie de Lázaro, además de ser quien veía en la vida de estos perros una clara alusión a los pícaros humanos; para una lectura mucho más avezada en la época, seguro que hubo quien reconoció la influencia de las fábulas milesias, del *Asno de Oro* y de la filosofía de los cínicos, ejemplarizados por Cervantes en la figura de estos canes parlantes. Fuera esta cuestión de toda duda, y ciñéndonos ahora exclusivamente a la vida de Berganza, podremos observar cómo el perro nos explica una vida que rezuma bajos fondos de la sociedad de la época, crítica y sátira en lo que se encuentra, algo de lo que en numerosas ocasiones le acusa Cipión, por ser murmurador. No al modo de lo que ocurre con Vidriera, sino al más puro estilo de Alemán en su *Guzmán*, con moralizaciones incluidas.

Si dejamos a un lado el don del habla que han adquirido los protagonistas del *Coloquio*, cabe cuestionarse la elección misma de la especie de dichos protagonistas. ¿Por qué Cervantes decide dar la forma de perro a un protagonista que claramente debía ser humano? Ciertamente tiene nuestro autor dos trabajos arduos: cambiar la especie de los protagonistas de su obra por un lado, y hacer que el hecho sea verosímil para el lector. Ambos trabajos los culmina con una eficacia y maestría desconocida e inusitada. La decisión del alcalaíno quizá tenga que ver con la condición social y moral de los protagonistas de las novelas picarescas al uso; es posible que Cervantes sintiera especial cariño por el protagonista pícaro (hecho del que hasta ahora ya hemos dado suficientes pruebas), sin embargo también parece plausible que sintiera especial desprecio por lo que sus creadores han hecho de él a través de la forma en que lo utilizan.

Para Cervantes el realismo pretendido por estas novelas queda desacreditado en el momento en el que es el propio pícaro el que narra sus hazañas, más aún cuando se permite el lujo de moralizar y criticar tan abiertamente contra el mundo, contra todo lo que le rodea; el mundo le es adverso y encuentra pocos resquicios para sobrevivir, estrechos agujeros por los que sólo al asomar la cabeza recibe tal puntapié que vuelve rápidamente a la sociedad tan cosificada y cruel que lo ha visto nacer y que nunca lo acogerá en sus brazos. Entendemos que la animalización del pícaro al uso representa el proceso al que los novelistas picarescos han sometido a sus protagonistas mediante los procedimientos de la misma narración, lejos del más que probable afecto y comprensión con el que Cervantes trata a los pícaros que aparecen en sus narraciones: véase la sabiduría de Rincón y Cortado, quienes a pesar de su corta edad son capaces de discernir extremos como la falsa religiosidad de la cofradía de ladrones, o el grado de maldad que subyace en las fechorías de los cofrades, hechos que les llevan a abandonar el retablo de Monipodio para buscar otro tipo de aventuras; pensemos también en Avendaño y Carriazo, los no-pícaros más limpios de la saga, pero capaz de leer cátedra a Guzmán quien, buscando una libertad que su condición social no le permite disfrutar, y en busca de aventuras que den sentido a su vida, encuentra el amor de una fregona que resulta no serlo. La nobleza de sus sentimientos tiene su recompensa final; jamás encontraríamos

este tipo de amor en una novela picaresca al uso. Lo que queremos resaltar es que Cervantes no desprecia al pícaro, sino cómo se lo ha utilizado en su novelización. La mejor manera que entiende nuestro autor con la que confrontar su verdad poética frente a la de Lázaro o Guzmán es reflejar frente al espejo los procedimientos de esa novelización del mundo del pícaro. El complutense se enfrenta a la exitosa progenie picaresca en el ámbito que él domina, el de la pura literatura, y si para ello tiene que burlarse del protagonista convirtiéndolo en un perro, así lo hará. La magia de Cervantes aparece cuando recordamos que los perros parlantes son ensoñaciones de un enfermo de sífilis mientras suda durante una noche su enfermedad, lo que probablemente le produjera cierto tipo de alucinaciones; pero, de nuevo, Cervantes deja al lector la libertad de valorar la genialidad del artificio. La medida de esas ensoñaciones nos la da precisamente uno de los personajes, no del *Coloquio*, sino del *Casamiento*, Peralta, quien al final nos dice que entiende lo que ha escrito, le vale el artificio literario. “Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo” (OC II: CP, p. 961). La respuesta de Campuzano se refiere a la verdad de su historia, al habla de los perros, a lo que de nuevo le responde Peralta que “yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (OC II: CP, p. 962). Con estas palabras el lector externo se identifica plenamente con las palabras del lector interno, logrando con ello Cervantes que literatura y crítica se fundan dentro de la ficción, como ya había conseguido en la segunda parte de las aventuras de Don Quijote.

Pero continuemos analizando el realismo de la magnífica novelita cervantina, dejando a un lado el hecho (francamente relevante) de que los pícaros no son humanos, sino perros. Al igual que comentábamos más arriba que el trabajo de Cervantes era doble al crear unos personajes perrunos, el mérito de lo logrado con este novedoso artificio es inmenso. La caja china y juegos de espejo se complica hasta convertir, de nuevo, la literatura en vida y la vida en literatura. ¿Quién no podría creer que alguien que está en un hospital, sudando las fiebres hasta el delirio, no pudiera escuchar, o creer escuchar a dos perros hablando sobre su vida? Y todo esto con un objetivo claro: poner en solfa la forma novelística y la estructura del *Guzmán*, su máximo competidor en el terreno literario. Podemos

admitir que la realidad en el *Coloquio* se nos escape por una grieta de la estructura narrativa, de la que apenas hemos advertido su presencia, pero en ningún caso se resiente la verosimilitud de la novelita, puesto que Cervantes se ha encargado muy bien de ahumarla con el artificio de las ensoñaciones y las fiebres.

Analizado el realismo y la verosimilitud aneja en los textos cervantinos, debemos retomar cuestiones derivadas de ésta, que abordamos al comienzo del capítulo, y que tienen que ver con la moralidad, la culpabilidad, la ideologización y el problema social. Por llevar un orden, diremos que la moralidad, la ética al fin, es una cuestión que nada tiene que ver con sus relatos apicarados, no son una extensión ni una consecuencia de estas manifestaciones literarias. Cervantes emparenta la moralidad y la ética con la estética; nunca juzga a sus criaturas, no las cuestiona ni pone sobre la picota su comportamiento, como sí hacen implícitamente las novelas picarescas. Cervantes presenta a sus creaciones como entes libres e independientes, y será el lector externo de la novela quien decida juzgarlos o no, y cuestionar o no sus comportamientos y sus naturalezas. No existen personajes extremos ni maniqueos, sino humanos, de tal manera que la visión primopersonal de la picaresca nos lleve a ver los personajes a través de los ojos de un personaje de moralidad dudosa; este hecho lleva a Cervantes a cuestionarse si ese punto de vista es o no el adecuado para presentar personajes más humanos, con sus virtudes y sus defectos, siempre con actuaciones y comportamientos que se correspondan con lo que realmente son. Así, nos encontramos con manifestaciones extremas en el *Lazarillo* o en *Guzmán*, y el lector de ambas novelas entiende que no hay un ciego más astuto, avaricioso y mentiroso que el primer amo de Lázaro, ni clérigo menos generoso que el segundo amo de Lázaro, y así podríamos citar un sinfín de ellos. Y esto es así porque son los protagonistas de ambas novelas los encargados de hablarnos de ellos. De forma muy distinta vemos el desfile de personajes en las páginas de las novelas cervantinas, donde estos son presentados por un narrador externo a la acción, lo que evidentemente le infunde una mayor objetividad a los mismos. Sirva como ejemplo la presentación de dos personajes pícaros, como son Rincón y Cortado, que hicimos más arriba. Pero tampoco debemos caer nosotros en los extremos al analizar la cuestión: es cierto que los personajes que nos presentan los

protagonistas del *Lazarillo* y el *Guzmán*, incluso del propio *Buscón*, pueden resultarnos extremos e hiperbolizados, en algunos momentos hasta propios de una deformación grotesca¹³⁷ pero, para ser justos, esta estilización de los personajes llevada al extremo nos es dada por el protagonista y mayor implicado en que esto sea así, pues debe presentarnos una sociedad en franca oposición a sus intereses. De esta manera observamos un desfile de personajes que en casi todos los casos opositan contra el protagonista. Sólo Guzmán admite su inclinación hacia el mal y hacia el pecado, aunque nunca sea capaz de deshacerse de él. Veamos sólo unos pocos ejemplos donde los personajes de las novelas picarescas nos son presentados por sus protagonistas: Lázaro nos habla del ciego, o del buldero, o del mismo escudero, ambos que conocemos gracias a las apreciaciones del protagonista, desde el prisma de éste; así, se nos presentan figuras de las que el protagonista necesita, sobre todo, comer, existir y sobrevivir.

Cuando no cumplen su función, dejan de ser, salvo para conocerlos por sus actos, casi siempre viles y bajos. De manera similar nos los presenta Guzmán, solitario y desconfiado, quien ya describe las faltas de sus padres sin escrúpulos,

¹³⁷ “Tenía mi padre un largo rosario entero de quince dieces, en que se enseñó a rezar— en lengua castellana hablo—, las cuentas gruesas más que avellanas. Éste se lo dio mi madre, que lo heredó de la suya. Nunca se le caía de las manos. Cada mañana oía su misa, sentadas ambas rodillas en el suelo, juntas las manos, levantadas del pecho arriba, el sombrero encima de ellas. Arguyéronle maldicientes que estaba de aquella manera rezando para no oír, y el sombrero alto para no ver. juzguen deste juicio los que se hallan desapasionados y digan si haya sido perverso y temerario, e gente desalmada, sin conciencia” (I, I, 1) Nótese que la descripción del padre ya dice mucho de la visión del protagonista de *Alfarache*. En el *Lazarillo* vemos quién es su primer amo, el ciego: “Pues tornando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, V.M. sepa que desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz. En su oficio era un águila; ciento y tantas oraciones sabía de coro: un tono bajo, reposado y muy sonable que hacía resonar la iglesia donde rezaba, un rostro humilde y devoto que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer. Allende desto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero” (pp. 14-15). El último ejemplo, en el *Buscón*, Quevedo despliega sus mejores galas para la descripción deformada: “Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gatzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética, la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese.

pues entiende que el pecado es inherente al ser humano y, como tal, así se comportará.

Evidentemente este hecho nunca podrá darse en las novelas cervantinas, ya que el complutense se cuida mucho de presentar acciones y personajes bajo el control de la verosimilitud y la objetividad; nunca pretenderá hacer trampas en sus juegos, en sus “mesas de trucos”, prefiere que sea el lector el que lea y analice lo que se le presenta ante sus ojos, aunque corra el riesgo de caer en engaños a los ojos; siempre con honestidad estética, y por consiguiente, ética. De este hecho se deriva el que elementos tan acuciantes en la novela picaresca, y que se derivan del relato en primera persona, como son la ética, la moralidad o la culpabilidad, nunca aparezcan de la misma manera en las novelas cervantinas que en las picarescas; en las primeras nos las presentan los protagonistas a través de sus palabras y sus actos, mientras que en las segundas emanan de la narración y son interpretadas por el lector, nunca vienen dadas por las palabras de los personajes, sino que se desprenden del narrador externo y de las propias situaciones que se plantean. De nuevo el principal escollo para Cervantes parte del relato primopersonal. Así ocurre, por ejemplo, en el final de *Rinconete*, cuando deciden abandonar la cofradía de Monipodio por lo antinatural de sus comportamientos: no son los hechos dados por los personajes mismos, sino que derivan de la naturaleza de ellos, de su “buen entendimiento” frente a la barbarie de Monipodio y sus secuaces.

Por último, la ideologización que encontramos en la novela picaresca es de lo que huye Cervantes y a lo que más ataca, sobre todo en el *Coloquio*, donde deja en boca de Cipión la carga de crítica literaria más aguda contra este aspecto del *Guzmán*, tan enojoso para nuestro autor. Si, como decíamos antes, Cervantes nos presenta a sus personajes en libertad, nunca podría pretender ideologizar con ellos. No podemos afirmar con rotundidad que el motivo que llevó a los autores de novelas picarescas a parir sus obras fuera su condición de conversos, pero lo que sí queda patente en sus escritos es que su pretensión era la de cargar, no sólo contra la literatura idealista, sino también, y sobre todo, contra una sociedad que los rechazaba y que no los admitía. Claro es que Cervantes no afrontó los mismos problemas (aunque fueran de otra índole) con las mismas armas literarias que los

autores de novelas picarescas, y lo que menos pretendía era imponer cualquier tipo de ideología a sus lectores. Mucho más optimista y comprensivo con sus criaturas fantásticas, con una preclara mentalidad renacentista y heredera de los preceptos aristotélicos, clásicos al fin, nunca hará uso de la literatura para hacer apología de ningún tipo de ideario social o político. Mucho se ha discutido sobre las ideas religiosas, monárquicas o sociales de Cervantes, y de sus escritos pocas afirmaciones e ideas rotundas se pueden entresacar; la literatura era para él un fin en sí mismo y entendía que no debía usarse para imponer estilos, tendencias, ideas sociales, religiosas o políticas. Resulta curioso que los mejores ejemplos que encontramos en este sentido sean en dos novelas en las que nos acercamos a la picaresca: *El licenciado Vidriera* y el *Coloquio*, donde sus protagonistas hacen repaso de tipos y estereotipos representativos de la sociedad de la época. Pero lo relevante en el caso del *Coloquio* es que esta cuestión la utilice para ir en contra, precisamente, del tipo de narración que realiza esta práctica como un fin en sí mismo: contra el *Guzmán*. Es decir, la instrumentalización que de la picaresca hace Cervantes es para ejemplificar, *ex contrario*, cómo no se debe construir un relato orgánico y con “cuerpo de fábula”.

En conclusión, claramente no existe la ideologización en la novelística cervantina. Y esa ideologización es la que ataca de continuo en boca del perro Cipión, cuando, al comienzo de la obra (OC II: CP, p. 904), le dice a Berganza que “por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada: que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto”. Lo que le dice Cipión a su amigo es que, refiriéndose a Juvenal, en la sátira I, 30, la sátira contra las personas es una práctica que no debía usarse, al menos él no iba a utilizarla en su obra. Tanto es así que en el *Viaje del Parnaso* nos diría que ésta guía las desgracias y los infames premios¹³⁸. Para Cervantes no hay alabanzas en la sátira, mucho menos contra las personas, y por eso Cipión las llama directamente

¹³⁸ OC III: VP, p. 1279, vv. 34-36: “Nunca voló la humilde pluma mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía”.

murmuración, palabra que repetirá en numerosas ocasiones el propio perro. Más adelante repite Cipión “que yo no murmuro contra nadie”. El primero de los dardos contra Alemán va a una de las bases de la novela picaresca en su concepción, puesto que la crítica y la sátira de estas novelas es uno de los grandes pilares de estas narraciones, uno de los principales objetivos de Alemán y del anónimo autor del *Lazarillo*. Como vimos más arriba, los personajes de la picaresca son descritos por el narrador, quien nos aportará una visión extremadamente personal del mundo que le rodea¹³⁹. A lo que Cervantes se niega en redondo es a atribuir ningún tipo de superioridad moral¹⁴⁰ a ninguno de sus personajes; Cervantes, en su poética novelística, en esa evolución novelística se ha decidido por mirar a sus criaturas de frente, a los ojos, para decirles que pueden vivir —y actuar— en libertad, muy al contrario de lo que ocurre con las —para él— marionetas picarescas al servicio de una mano que las guía en pos de su propósito ideológico.

A lo largo del *Coloquio* existen numerosas intervenciones de Cipión que corrigen o intentan modificar la forma de narrar de Berganza, y que aluden, la mayoría de ellas, a la forma en la que Alemán pretende imponer su ideología en boca de Guzmán; esto significa que los ataques de Cervantes son frontales, no contra la picaresca en general, sino contra el *Guzmán* en particular.

La crítica se ha encargado de establecer los límites de la picaresca en cuanto género literario, para delimitarlo en la mayoría de ocasiones; pero lo realmente importante en este caso es que la picaresca como tal es amplia, y Cervantes, como ya hemos comprobado hasta aquí, leyó con mucha atención, no sólo el *Guzmán* sino también otras manifestaciones del género bribiático. Esto significa que, como también hemos visto ya, no todas las características del género ni de cada una de sus manifestaciones le disgustara en exceso. Si los dardos de Cipión van directos a la línea de flotación del *Guzmán*, ello no es óbice para que ocurra lo mismo con el *Lazarillo*. De hecho, un detalle comentado hasta

¹³⁹ No debemos olvidar el *Buscón* de Quevedo, donde nos encontramos los más virtuosos ejercicios de sátira en la pluma de Quevedo, si bien debemos recordar que el objetivo del autor madrileño es otro muy distinto al de la picaresca, permítasenos llamarla, conversa, puesto que Quevedo busca humillar al pícaro y dejarle claro que jamás medrará en la sociedad del XVII.

¹⁴⁰ Ni ética ni religiosa ni política.

la saciedad por la crítica, pero que no deja de tener pertinencia aquí, es que el pícaro aguzmanado de Ginés de Pasamonte reconoce como padre de la picaresca al *Lazarillo*, y no así al *Guzmán*. Teniendo en cuenta la poderosa vertiente crítica de Cervantes, es un homenaje más que honroso para el padre literario del *Lazarillo*.

A modo de conclusión, y con el repaso que hasta aquí hemos hecho, podemos observar que a Cervantes no sólo le interesó la propuesta realista que había puesto sobre el tapete la novela picaresca, sino que asumió como propia un rasgo básico de una nueva manifestación literaria. El realismo de la picaresca fue para Cervantes una nueva guía, una nueva luz para una nueva forma de hacer literatura. Debemos admitir que para nuestro autor el culmen de su producción fue el *Persiles*, y no precisamente por su realismo apicarado, y que el resto de su producción era más una forma de experimentar nuevas formas literarias, perfectamente válidas, eso sí. Pero lo cierto es que hasta el propio *Persiles* refleja un aspecto íntimamente relacionado con el realismo: la verosimilitud. Y en este punto es en el que entra en el enfrentamiento con la picaresca: Cervantes no puede admitir como verosímil una novela en la que el protagonista sea personaje-narrador-protagonista de la historia, puesto que resta credibilidad a la trama. La perspectiva es la base sobre la que se puede construir un mundo literario, y de ahí se derivan otros aspectos también axiales de su obra como por ejemplo la aparición de una pareja protagonista. Lo relevante de todo ello es que estos aprendizajes los realiza desde la aparición y la atenta lectura del *Lazarillo* y el *Guzmán*, novelas que le brindan la enorme posibilidad de reflexionar sobre la el relato primopersonal, el protagonista único, el realismo y la verosimilitud. Incluso podemos admitir el plan inicial de Cervantes de acabar con las novelas de caballerías en el *Quijote*, pero aun así, la magna obra no se sostiene sin la lectura de la picaresca. Cervantes mira atentamente hacia todas las direcciones y todos los caminos del panorama literario del momento y elige los aspectos que más se ajustan a su visión de la alta literatura. Ha tenido tiempo de leer, y lo ha hecho, a los grandes tratadistas de la época, sobre todo a El Pinciano, para así poder conformar una cosmovisión de las letras. Y su camino, aunque con vaivenes y ciertas contradicciones, está meridianamente claro ya en la construcción y

elaboración de la primera parte *Quijote*, se hará más poderoso en la Segunda Parte de 1615, pasando antes por su mesa de trucos de las *Ejemplares*, donde ya vemos a un Cervantes seguro de sí mismo, de su arte y de su habilidad para la novela. Se sentirá muy orgulloso de ello y lo mostrará a todos, fundamentalmente en sus prólogos.

El resto de aspectos que forman lo que hemos llamado poética picaresca con la que empezamos el capítulo, y que versaban sobre la culpa, la moralización, la cuestión social o la ideologización son aspectos derivados de ese pensamiento picaresco del que hablaba Mohlo¹⁴¹ y del que Cervantes se aleja de manera clara y sencilla. Y ya lo dijimos más arriba: la literatura es para el alcalaíno un fin en sí mismo, y no un instrumento que se utiliza con fines espurios. Como consecuencia de ello decide competir con las manifestaciones picarescas en el único terreno en el que sabe, quiere y puede hacerlo, por honestidad literaria y coherencia con su pensamiento: desde la literatura. No hay moralización ni el menor atisbo de ideologización en las novelas cervantinas, siquiera en las novelas de 1613, las *Ejemplares*, que podrían llevar a engaño por el título. Cervantes lo deja muy claro en el prólogo (OC II: “Prólogo”, p. 431):

“Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan”.

No debemos entretenernos en lo que la crítica ya ha advertido en estas palabras de Cervantes, a pesar de la polémica que siempre han suscitado éstas, pero sí conviene aclarar que para nuestro propósito son muy apropiadas, puesto que la ejemplaridad de sus novelas no están en la ideologización ni en la moralización que se desprende de su lectura, si no que esta ejemplaridad está ligada de modo

¹⁴¹ Molho, Maurice: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Madrid, 1972.

inherente a la estética, a la composición y al asunto de ellas, pues deja bien claro dos cuestiones: la primera tiene que ver con la recepción de su obra (OC II: “Prólogo”, p. 432): “si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público”. La honestidad del autor para con sus lectores está detrás de su obra. La segunda tiene que ver con el orgullo de novelar sin copiar ni traducir (OC II: “Prólogo”, p. 432): “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa”. Para apoyar estas afirmaciones las palabras del maestro Riley (1971: p. 170) son pertinentes:

“Si Cervantes creía que una obra poseía verdad poética, ¿cómo no iba a creer que esa obra era, en el sentido más amplio y en el más alto grado, ejemplar? De acuerdo con los criterios antirrealistas de la época, se decía que los personajes debían ser descritos, por razones de ejemplaridad, como ellos debían ser, o como no debían ser; es decir, mejores o peores que lo normal. [...] Por encima y por debajo de los avisos y ejemplos edificantes existía una región en que lo poéticamente verdadero y lo ejemplar se reconciliaban, y éste debe haber sido el sentido amplio en que Cervantes entendía la ejemplaridad”.

La mayoría de las novelas a las que se refiere Cervantes es a las *novellas* italianas, de las que también es deudor el complutense. No hay rastro en sus palabras sobre moralización ni mucho menos de ideologizar; y Cervantes hace lo que dice y dice lo que hace. En el repaso que hemos hecho desde el *Quijote* a las *Ejemplares* hemos comprobado que no hay rastro de ninguna de estas trazas que conforman la poética picaresca. Como decíamos más arriba, la ejemplaridad de sus novelas está trabada con la ética y la estética, sin que funcionen la una sin la otra; de nuevo vemos cómo construye su universo fantástico desde la propia Literatura, ese es su campo de batalla desde el que va a competir con el resto de manifestaciones poéticas del momento.

2.2. El punto de vista: la autobiografía

Ya hemos comprobado cómo pudo entender Cervantes la poética picaresca, desde la que reflexionó sobre otra vertiente elemental del género: el punto de vista. Aunque ya hemos aportado ciertas pinceladas en el apartado anterior. La novela picaresca, desde la publicación del *Guzmán* y la reedición del *Lazarillo*, cuando explota el *boom* de estas novelas, proponen una nueva forma de novelar, y uno de los primeros detalles que llaman la atención dentro del contexto literario de comienzos del XVII es que el protagonista del relato es un personaje que está y se mueve en los márgenes más extremos de una sociedad cosificada, en los límites de la legalidad y de la moralidad cristiana, con valores éticos invertidos y que da la espalda a esos protagonistas literarios cercanos a una novela de corte idealista. Además de ser el protagonista, hecho ya que se rebela contra la literatura idealista, éste toma la palabra y es él mismo quien nos cuenta sus desventuras. El antihéroe, además de serlo, nos lo cuenta en primera persona, desde una posición más o menos afortunada —dependiendo de la perspectiva desde la que lo analicemos— ya adulto, y con la que nos quiere mostrar cierto tipo de idea sobre su vida y sobre la sociedad. Es un nuevo juego de perspectivas y de puntos de vista. Hasta la fecha, las únicas manifestaciones que mostraban un relato en primera persona eran anecdóticas y poco relevantes, y es sólo a partir de la picaresca cuando cobra carta de naturaleza esa nueva forma de relatar. Desde este punto la ruptura con la literatura del XVI y los comienzos del XVII es total. Para Rey Hazas (2003: pp. 32-33)

“la forma narrativa autobiográfica permitía el anonimato, en algunos casos en que era necesario (...), aumentaba la ilusión realista siempre (lo cual era fundamental, a causa de la temática comprometida...) y, sobre todo, obligaba a que fuera el propio antihéroe quien, como narrador, asumiera la responsabilidad de su exclusivo ángulo de enfoque sobre la realidad. (...) Así pues, el juego dialéctico que se establece entre personajes marginados y lectores integrados está tácitamente presupuesto por la perspectiva única que lleva aneja la autobiografía. El punto de

vista único del personaje narrador-pícaro exige la repuesta del punto de vista del lector-receptor del mensaje que, por pertenecer a la clase opuesta, está directamente implicado en aquél”.

La crítica ha venido aceptando como lugar común este rasgo como primario en la composición de la novela picaresca. Así, también Florencio Sevilla (2001: p. XIV) nos habla sobre la autobiografía: “Desde el punto de vista formal, lo único que parece haber perdurado de aquella matriz compositiva de 1554 en el resto de las obras, y, por tanto, lo único que podemos erigir en rasgo de poética genérica con todo derecho, es el ‘diseño pseudoautobiográfico’. Menos mal que lo hace con tanto vigor como para alzarse en requisito sine qua non para incluir a una obra determinada en la nómina de las picarescas, convirtiéndose así en una de las pocas, casi en la única, piedra de toque al respecto”. Cabo Aseguinolaza (1992: p. 58), por su parte, nos dice que “está sobradamente justificado el tomar como elemento básico de la serie picaresca la autobiografía, incluso como rasgo excluyente, tanto en virtud del origen y rasgos de la construcción picaresca como del desenvolvimiento de la propia serie y de su importancia específica en cuanto elemento caracterizador”. Así pues, tenemos que la autobiografía es un rasgo que puede llegar a excluir de la saga picaresca a cualquier novela que no cumpla dicho requisito. La autobiografía implica una motivación para la narración, que veremos más abajo en el apartado del caso.

Cervantes advierte pronto el hecho y reflexiona sobre él; cuando concibe el *Quijote* es probable que aún no lo tenga en mente pero en su construcción ya observamos una clara intención de alejarse del relato en primera persona, y más, de atender a un solo protagonista en sus narraciones. Este hecho se debe especialmente a su concepción del realismo, y, mayormente, a la verosimilitud. El complutense no entiende la verosimilitud de un relato que observa el mundo desde un único punto de vista, pues la realidad, el mundo, la vida, es poliédrica y multiforme; no puede ser abordada desde una única voz. Es más, esa voz carece de autoridad si quien la posee es un personaje en los límites de la moralidad. Y si damos un paso más, podríamos deducir que Cervantes se preocupa mucho de que un pícaro no tome las riendas de sus narraciones, ni siquiera en el *Coloquio*, donde Cipión se encarga con mucho tino de modular el relato de Berganza. Es

cierto que ningún personaje se hace con ninguna de las narraciones cervantinas, pero se desprende un especial cuidado por parte de nuestro autor de alejar la voz narrativa de los pícaros —o pseudopícaros— que pueblan sus páginas de la de los verdaderos narradores de sus tramas. Ése especial cuidado le confiere una relevancia especial al procedimiento del que se quiere distanciar el alcalaíno.

El molde picaresco que consolida Mateo Alemán propone un relato atalayesco, dogmático y cerrado, que nos muestra un mundo, una sociedad, hostil. Mucho más hostil en el *Guzmán* que en el *Lazarillo*, donde todavía podemos respirar cierto optimismo, si se nos permite, amargo, propio de unas ideas humanistas cercanas al desengaño barroco. La media sonrisa que Lázaro es capaz de arrancarle al lector por sus situaciones y chistes jocosos se transforman en mueca amarga en manos de Alemán. Lo que ambos pícaros viven y nos narran de sus respectivas trayectorias vitales difieren en fondo y forma, por mucho que estén tan íntimamente emparentadas morfológicamente.

A partir de aquí y siguiendo el orden preestablecido, realizaremos un somero repaso por los relatos para observar dónde se aprecian las influencias del punto de vista picaresco en la producción cervantina, partiendo de la base de que nuestro autor rechazó de plano el relato primopersonal.

Empezaremos pues por el *Quijote*, obra en la que, como ya conocemos, tenemos un verdadero juego de narradores. Nada más lejos del relato en primera persona. Un primer narrador, que identificamos con el mismo Cervantes, un segundo narrador intranovelesco, y que le permite al autor alejarse de su obra. Cide Hamete es la figura que aleja el *Quijote* de su creador, de su narrador y de sus protagonistas, haciendo así el proceso inverso que se realiza en la picaresca, de tal suerte que tenemos la historia de un hidalgo contada por un narrador que no quiere acordarse de dónde es su protagonista y que incluso deja de narrar su historia porque no tiene más noticias de su historia, para lo que recurre a unos escritos arábigos que, esta vez sí, hablan de su hidalgo manchego. A pesar de que los procedimientos a los que recurre Cervantes no son del todo novedosos¹⁴²,

¹⁴² Dice al respecto Martín de Riquer (2005: pp. 143-144) que “al empezar el capítulo 9 el mismo Cervantes se introduce en las páginas de su novela, apesadumbrado por no saber más de don Quijote, cuyos hechos cree que debieron de ocurrir en tiempos muy próximos porque entre los

llama la atención que, al utilizarlos, se nos hace muy difícil no tener en cuenta que el experimento no naciera de una lectura de las novelas picarescas (*Lazarillo y Guzmán*, claro), para lo cual deberíamos especular sobre las fechas de composición del *Quijote*.

En cualquier caso, y a pesar de que entra en el terreno de la pura especulación, no es descabellado mantener que Cervantes pensara, no sólo en las novelas de caballerías, sino también en las picarescas. Incluso podemos encontrar otros narradores dentro de la propia historia principal, pues hasta el propio cura se convierte en narrador de la historia del *Curioso impertinente*, o un personaje “que pasaba por allí” también se convierte en el narrador de la otra novelita intercalada de la Primera parte, la del *Capitán cautivo*. Cervantes comienza a experimentar con el juego de las cajas chinas que tendrá su culmen en el *Casamiento* y el *Coloquio*. Lo que queda patente es que el complutense huye en el *Quijote* del relato en primera persona, y podemos conjeturar que no es sólo por las lecturas de la picaresca, sino que también tiene muy presentes las novelas de caballerías, de las que se burla con estos procedimientos, sin olvidar por supuesto la preceptiva que ya conocía de sobra la que con total seguridad ya había pensado para la composición de la vida del hidalgo. Ni que decir tiene que en la Segunda parte continuará por estos mismos derroteros, poniendo el acento en la improcedencia de intercalar novelas que fueran ajenas a la acción principal, de nuevo para no alejarse ni un milímetro de lo que dictaban los tratados de poética de la época. Por lo tanto, en nuestra primera piedra de toque Cervantes se mantiene muy alejado del relato primopersonal que había puesto en marcha el relato picaresco.

Continuamos por nuestro repaso, ya inmersos en las *Ejemplares*, y más concretamente en el *Rinconete*, para comprobar que los esfuerzos para no aplicar la perspectiva del punto de vista único se hacen más visibles. Y esto es así porque nos enfrentamos a un relato más cercano al mundo de la picaresca, y no de soslayo, como ocurre en el *Quijote*, donde aparecen personajes o situaciones que

libros del hidalgo figuraban *Desengaño de celos* de Bartolomé López de Enciso, obra publicada en 1586, y *Ninfaas y pastores* de Henares de Bernardo González de Bobadilla, impreso en 1587. El lector no debe olvidar jamás que todo esto es un juego y una intencionada parodia de las obras graves y serias. [...] Todo esto carece de sentido para el lector actual no especializado en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII. Los contemporáneos de Cervantes, en cambio, advertían en ello una graciosa parodia del estilo de los libros de caballerías”.

pueden aludir al género bribiático, como el personaje del ventero o el de Ginés de Pasamonte. Ahora Cervantes se enfrenta cara a cara con un relato protagonizado por pícaros, en un mundo de pícaros y con situaciones propias de las mejores novelas picarescas, al modo en el que lo hizo Alemán o el anónimo padre literario de Lázaro. La decisión que toma de acercarse a este tipo de relatos genera unas expectativas en el lector que tanto ha disfrutado con dos auténticos *best-sellers* en la época que provoca cierta admiración ya desde el comienzo de la obra, puesto que el lector espera reconocer el género de Guzmán en la pluma del autor del *Quijote*, acontecimiento de gran relevancia. Pero lo interesante es que si el lector de las *Ejemplares* esperaba una confesión de un pícaro que pretende expurgar sus pecados con un lector anónimo o con un Vuestra Merced cualquiera, se queda con la miel en los labios. Como dijimos más arriba, personajes, ambientes y situaciones son primos hermanos de Lázaro y Guzmán —veremos en qué medida—, no así quien nos las cuenta. Recordemos aquí sólo el principio de la novelita (OC II: RyC, p. 559):

“En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy escosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne”.

La presentación de los pícaros —de nuevo dos, en lugar de uno— protagonistas no sale de la voz narrativa de uno de ellos, de ninguno, sino de una voz externa a los propios personajes protagonistas. Una auténtica novedad en un relato picaresco. Más adelante entraremos a considerar esos encuentros y situaciones aparentemente fortuitas con las que Cervantes ironiza contra la picaresca, pero lo más interesante de la presentación de estos dos protagonistas es que Cervantes deja muy claro desde el comienzo que no serán ninguno de los dos pícaros protagonistas quienes nos relaten en primera persona sus andanzas, sino que un ente superior a ellos es quien decide hablarnos sobre sus vidas. De nuevo, algo parecido a lo que ya hizo con el *Quijote* ocurre en esta novelita; dos entidades se

interponen entre el lector y los protagonistas de la historia: autor y narrador nos alejan de la trama, con el objetivo tan cervantino de poner distancia entre creador y criaturas. Cervantes las deja en libertad, sin influirlas ni condicionarlas, lo que le da la posibilidad de que se desarrollen como personajes, cambien, evolucionen, piensen, sufran y disfruten como ocurre en la vida; de nuevo literatura y vida viajan de la mano. A ningún personaje, sea de la condición social que sea, le está permitido tomar la voz para manejar el relato a su antojo, como así ocurre en la picaresca. Tanto es así, que ya el maestro Rico advirtió sabiamente la cuestión, y dijo (1982: p. 51) que el del pícaro es “un punto de vista singular [que] selecciona la materia, fija la estructura general, decide la técnica narrativa, preside el estilo; y, a su vez, materia, estructura, técnica y estilo explican tal punto de vista”. Ahora debemos pensar que si Cervantes escribió algo parecido a una novela picaresca pero quiso alejarse del relato en primera persona, rasgo tan característico de este tipo de obras, fue para elegir un narrador omnisciente en tercera persona en la mayoría de los casos. Para saber por qué cambió un narrador por otro nos disponemos a analizar estos narradores que ha elegido nuestro autor en estas obras para, así poder descifrar qué aportan a estos relatos.

En este caso, en *Rinconete*, los personajes se conocen, coinciden, charlan, se engañan, se reconcilian y deciden compartir el camino; de todo esto da cuenta un narrador que se limita a referir los hechos sin valorar ni intervenir en lo que hacen o dicen sus personajes salvo para hacer aclaraciones. “Saliéronse los dos a sestar en un portal, o cobertizo, que delante de la venta se hace; y, sentándose frontero el uno del otro, el que parecía de más edad dijo al más pequeño...” (OC II: RyC, p. 560) Como podemos comprobar en esta simple cita el narrador que ha creado Cervantes para su novelita se ciñe a contar hechos, literalmente como si los estuviera observando en el momento de contar la historia. Con ese “el que parecía de más edad” el narrador intenta pintar la historia como si la observara, un narrador que transmite cercanía al lector pero que muestra ciertas dudas en sus afirmaciones, tal y como ocurriría si cualquiera de nosotros observara la escena. Una vez se han hecho amigos, ambos pícaros se embarcan en una aventura que, como buenos pícaros, no saben dónde va a terminar. El narrador transmite la información que el lector debe conocer para acercarnos a lo que se enfrenta el

lector con cada uno de los personajes que van apareciendo, en ocasiones de manera descriptiva, en otras de manera irónica.

“Y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna con los ya referidos naipes, limpios de polvo y de paja, mas no de grasa y malicia; y, a pocas manos, alzaba tan bien por el as Cortado como Rincón, su maestro” (OC II: RyC, p. 565).

Obsérvese que, en un primer momento el narrador, con una economía lingüística asombrosa, nos muestra una escena, la observa y la describe; pero a continuación, y con la justa ironía nos muestra la imagen de dos jovencitos tramposos y dispuestos a engañar a quien sea menester. La escena picaresca está servida, y en poco más de tres líneas el narrador cervantino es capaz de presentarse como irónico y fino observador¹⁴³ de la realidad. En el siguiente párrafo nos muestra una escena el narrador en la que los protagonistas engañan a un arriero, y no sólo, sino que además se defienden de él, pues quería quitarles el dinero que había perdido con los naipes. De nuevo, en apenas ocho líneas nos dibuja el carácter de los pícaros¹⁴⁴.

Es interesante la maña con la que el narrador nos deja claro desde el comienzo de la novela que no hemos dado con dos pícaros cualesquiera, sino que ambos son inteligentes, listos para el engaño y para sobrevivir con holgura en una sociedad que, dicho sea de paso, no parece que los desprecie ni los empuje a los más viles actos. Prueba de ello es el siguiente fragmento:

“A esta sazón, pasaron acaso¹⁴⁵ por el camino una tropa de caminantes a caballo, que iban a sestar a la venta del Alcalde,

¹⁴³ Como fue en realidad Cervantes: fino observador de la realidad y, claramente, irónico; por lo que somos capaces de identificar al narrador con la imponente figura de su autor.

¹⁴⁴ “Salió en esto un arriero a refrescarse al portal, y pidió que quería hacer tercio. Acogieronle de buena gana, y en menos de media hora le ganaron doce reales y veinte y dos maravedís, que fue darle doce lanzadas y veinte y dos mil pesadumbres. Y, creyendo el arriero que por ser muchachos no se lo defenderían, quiso quitalles el dinero; mas ellos, poniendo el uno mano a su media espada y el otro al de las cachas amarillas, le dieron tanto que hacer, que, a no salir sus compañeros, sin duda lo pasara mal” (OC II: RyC, p. 565)

¹⁴⁵ Recuérdense las palabras de Blanco Aguinaga (1957) sobre los “acazos” en el *Rinconete*. Tiene toda la relación con nuestra labor, puesto que, como veremos, la casualidad es otra de las ironías

que está media legua más adelante, los cuales, viendo la pendencia del arriero con los dos muchachos, los apaciguaron y les dijeron que si acaso iban a Sevilla, que se viniesen con ellos. [...] En esto, Cortado y Rincón se dieron tan buena maña en servir a los caminantes, que lo más del camino los llevaban a las ancas; y, aunque se les ofrecían algunas ocasiones de tentar las valijas de sus medios amos, no las admitieron, por no perder la ocasión tan buena del viaje de Sevilla, donde ellos tenían grande deseo de verse”.

Como vemos, Rincón y Cortado entienden que, a pesar de la oportunidad que tienen de sacar un buen botín, les trae a cuenta no delinquir para sacar un beneficio mayor. Los protagonistas eligen libremente, sin que una fuerza mayor los empuje a cometer actos que realmente podría perjudicarlos más que beneficiarlos. Han optado y han obrado en libertad, inteligencia y sin que ningún tipo de determinismo los proyecte hacia un abismo alejado de la sociedad.

Hasta aquí, el narrador nos ha mostrado una escena a la que podríamos denominar costumbrista, realista. Pero Cervantes no se conforma con ello y nos sorprende con un nuevo truco. Tras alguna aventura más, conocen a un muchacho que les advierte de que allí, en Sevilla, no se puede delinquir sin que un tal Monipodio lo controle. Nos introduce, a través de los ojos —y las bocas— de dos pícaros viajeros, en una cofradía de delincuentes: el patio de Monipodio. Incluso cuando los dos protagonistas ven de lejos unas galeras que recuerdan al *Guzmán* nuestro narrador se nos muestra irónico con los pensamientos de sus criaturas (OC II: RyC, p. 566):

“Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiroles la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gente del río, porque era en tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida”.

Cervantes reserva la ironía y las referencias al padre de la Picardía para la pluma del narrador quien, en un alarde con ciertas reminiscencias melancólicas, nos

que Cervantes dedica a la novela picaresca, y en las que nada es azaroso sino predestinado a que ocurra.

muestra la perspectiva de los pensamientos de sus protagonistas, como si de alguna forma conocieran su triste destino, al igual que le ocurrió al infame de Alfarache y el destino de Rincón y Cortado estuviera íntimamente ligado a aquél.

A partir de aquí, nuestros pícaros prácticamente desaparecen de la escena, aunque sigan ahí, pues sin ellos nunca habiéramos podido tener acceso a ese espacio tan cerrado; Rincón y Cortado son la llave que nos abre la puerta al patio de Monipodio. Parece como si Cervantes nos estuviera advirtiéndolo de que, sólo siendo uno de ellos, tendríamos acceso a un lugar tan espeluznante como aquél. La entrada en el patio es descrita por el narrador con mayor profusión de detalles, pero con las pinceladas necesarias para que nos hagamos la idea de dónde estamos:

“su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado, y de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino. Al un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio un tiesto, que en Sevilla llaman maceta, de albahaca. Miraban los mozos atentamente las alhajas de la casa, en tanto que bajaba el señor Monipodio; y, viendo que tardaba, se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban, y vio en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia de tener agua bendita, y así era la verdad (OC II: RyC, p. 575).

La cita es larga, si bien nos muestra cómo a través de los movimientos de Rincón sabemos lo que es el patio de Monipodio. La descripción es del narrador, pero a través de los ojos del pícaro. Es importante en este punto atender a la estructura de la novelita, que da un giro esencial para pasar del encuentro entre dos pícaros a mostrarnos la guarida de valentones y delincuentes. La cámara gira su objetivo y se centra en un lugar cerrado, de donde ya no saldrá hasta el final de la novela. A

través de este movimiento tan teatral¹⁴⁶ el narrador satiriza, con una superioridad moral e intelectual las prácticas de los cofrades. Resulta interesante que, finalmente, los comentarios críticos con los miembros de la cofradía parece que coincidan con la opinión que finalmente muestran los protagonistas pícaros sobre ellos. Porque la galería de personajes que desfilan por el escenario y que son observados por los ojos atónitos de Rincón y Cortado no deja de llamar la atención también del lector. Finalmente, la sorpresa que pueden causar sus expresiones, acciones y hechos establecen una suerte de plano igualitario entre los protagonistas —Rincón y Cortado—, narrador y lector. Cervantes consigue que, a través del narrador, nos identifiquemos con la sorpresa y admiración de los protagonistas, sin necesidad de que los acontecimientos —pocos— sean narrados por ninguno de ellos. Dicha sorpresa viene refrendada por las palabras del mismo narrador, casi al final de la obra (OC II: RyC, p. 602): “Con esto se fue, dejando a los dos compañeros admirados de lo que habían visto”.

Para concluir la novelita, el narrador nos muestra los pensamientos de sus protagonistas, de nuevo su “buen entendimiento”, y con ello cierra el círculo. Se mofa Rincón de las expresiones y vocablos que había oído a los Maniferro, Escalanta, la Cariharta, el Repolido, o incluso Monipodio. También se ríe de sus prácticas, pues la Pipota “se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida”, y hasta del extremo respeto que los cofrades tenían por su líder, hombre “bárbaro, rústico y desalmado”. Hasta la justicia es *ajusticiada* por el buen *juicio* de Rincón, quien ve con claridad lo “descuidada” que estaba. Todos estos dictámenes nos muestran lo disparatado del mundo del hampa sevillana, del inframundo de la picaresca más moralista y alejado de la sociedad, aquel que nos mostraba el *Guzmán*, no así el *Lazarillo*. De esta forma, Cervantes sí admite los juicios y moralizaciones de sus protagonistas porque nos han demostrado que son capaces de juzgar con buen entendimiento, con inteligencia y sentido común, el mundo que los rodea.

Finalmente, en este primer ensayo de novela picaresca Cervantes nos

¹⁴⁶ Recuérdese al respecto el trabajo de Ynduráin: Ynduráin, Domingo, “*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321 - 333. Y en *Estudios del Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2002.

muestra un mundo picaresco alejado, sorprendentemente, del punto de vista único que habían propuesto *Lazarillo* y *Guzmán*. Como vimos más arriba, Rico nos advertía sobre la trabazón estructural de la novela picaresca, ligando estrechamente el realismo y la verosimilitud con la autobiografía y el caso. Si este patrón lo intentamos establecer en el *Rinconete* inmediatamente nos daremos cuenta de que Cervantes está muy apegado a la realidad, al realismo y a la verosimilitud, pero desliga de estos la autobiografía y el caso —del que hablaremos más adelante. Muy al contrario, elige a un narrador omnisciente en tercera persona para contarnos la historia de estos dos pícaros. Y, por lo visto hasta aquí, la elección de este tipo de narrador provoca, cuando menos, cierta sorpresa en el lector. El narrador es el que estructura y selecciona la materia novelable. Vemos además que la técnica y el estilo le pertenecen a él hasta que da la palabra a los personajes que en ella aparecen, quienes se muestran tal y como serían en la vida, es decir, aparece el elemento del decoro literario, elemento básico de la preceptiva clásica.

A diferencia de la técnica y el estilo monocorde que sólo nos puede ser mostrado por una única voz narrativa en el caso del *Lazarillo* y el *Guzmán*, Cervantes nos propone una realidad poliédrica y multiforme, que nos permite observar la realidad desde distintos puntos de vista gracias a ese narrador omnisciente en tercera persona. De hecho, como hemos comprobado, es un narrador el del *Rinconete* ciertamente peculiar, pues se nos muestra como un pulcro observador de la realidad pero que además se nos muestra irónico y hasta en ocasiones sarcástico con situaciones, pensamientos y hasta con algunos miembros de la cofradía. Cercano al lector, incluso a los protagonistas pícaros, alcanza cierta complicidad para con todos ellos. El punto de vista es radicalmente distinto al de las novelas picarescas, si bien el horizonte del realismo y la verosimilitud no se ha visto mermado ni un ápice. Consiguen ambas formas de novelar el mismo efecto por distintos caminos.

Pero sigamos avanzando por las novelas cervantinas; continuamos con *La ilustre fregona*, novela que analizaremos junto con *El licenciado Vidriera* y el *Casamiento engañoso*, por presentar todas ellas narradores casi similares. En las tres novelas, al igual que en la anteriormente analizada, nos encontramos con un

narrador en tercera persona. Simplemente observemos el comienzo de las tres obritas, aunque de *La ilustre fregona* tomaremos el segundo párrafo por ser más significativo:

“Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón, como si se acostara entre dos sábanas de holanda. Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (OC II: LIF, p. 743).

“Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. Mandaron a un criado que le despertase; despertó y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también” (OC II: LV, p. 647).

“Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo:” (OC II: CE, p. 877).

Como podemos observar, el narrador de las tres obras son el mismo, o al menos, muy parecido. Para Cervantes cumplen la misma función que hemos visto en

Rinconete y Cortadillo. Modula, estructura, elige los materiales que se vana a narrar y además tiene un estilo determinado, muy parecido de hecho entre todas ellas. Por último, ni que decir tiene que también el decoro cobra especial relevancia, pues todos los personajes hablan y se comportan como son, como deben, sin que la voz del narrador los posea ni los anule. En las tres obras nos vamos a encontrar con personajes o situaciones muy cercanas en la mayoría de los casos con la novela picaresca; de hecho Cervantes parece que se preocupa mucho por hacer referencias explícitas a ese tipo de novelas. En los dos primeros comienzos es más claro si cabe, puesto que esas “riberas de Tormes”, o ese “pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” no dejan lugar a dudas. El último caso, el del *Casamiento*, sólo se rebela cercano a la picaresca cuando descubrimos quién es realmente Campuzano y por qué está recién salido del Hospital de la Resurrección.

Debemos admitir que las referencias a la novela picaresca, en el caso de *La ilustre fregona* y en el de *Vidriera*, se van diluyendo a medida que avanzamos en su lectura, más acusado en el caso de *Vidriera*, puesto que en el de las aventuras de Carriazo y Avendaño —de nuevo una pareja de protagonistas, y no uno solitario— al comienzo de la obra sigue el narrador mostrando el perfecto manejo de lugares y costumbres de los pícaros literarios; hace una magnífica descripción de ellos [*vid. infra*]. En cualquier caso, el narrador de todas estas novelas tiene muchos elementos morfológicos en común y, lo que es más importante, cumple exactamente las mismas funciones estructurales que las que hemos visto en el *Rinconete*, por lo que no es necesario repetirnos en este punto más allá de las ínfimas salvedades y precisiones que podamos hacer más adelante.

Caso distinto es el de los derroteros que sigue al *Casamiento*, el cual, como ya dijimos más arriba, no podemos desvincularlo del *Coloquio*. Y es aquí donde Cervantes nos sorprende, una vez más, con la caja china de la que hablamos con el *Quijote*. Uno de los personajes, Campuzano, se convierte en narrador, en escritor, de un hecho fantástico, que es el de la plática entre dos perros que a sus pies charlaban mientras él sudaba sus fiebres. Realmente no es el narrador, puesto que se limita a reflejar el diálogo en forma, claro, de coloquio, pero sí es el autor de dicho diálogo. Ya a partir de aquí nos enfrentamos a un

verdadero juego de narradores y de autobiografías; lo más interesante es que no son autobiografías al más puro estilo del *Lazarillo* o del *Guzmán*, sino que Cervantes, de nuevo, se preocupa mucho de barnizarlas y darles un tamiz especial y que lo hace alejarse del género apicarado y crear una nueva forma de novelar y de crear. Por una parte tenemos la autobiografía de Campuzano, quien nos cuenta el engaño al que quiso someter a su futura esposa doña Estefanía de Caicedo. La mayor parte de esta breve novela —la más corta del volumen, sólo si la tomáramos como una sola, independiente— la ocupa dicha autobiografía de este soldado sufriente. Ya al final de la novela el propio Campuzano comienza con los preámbulos del *Coloquio*, temiendo que el licenciado Peralta, su amigo e interlocutor, es más que probable que no crea lo que le va a contar. Y no se equivoca, pues Peralta (OC II: CE, p. 889) le responde que

“Vuesa merced quede mucho en buen hora, señor Campuzano, que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado; y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa. Por amor de Dios, señor alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna, si ya no fuere a quien sea tan su amigo como yo”.

Peralta, muy sensato, acaba por no creer nada de lo que le ha contado, ni el casamiento ni el coloquio. De hecho le aconseja que no cuente ese tipo de hechos a nadie que no sea tan amigo como él, pues le tomarán por loco, al modo en que él lo ha hecho. Pero a partir de aquí y de los razonamientos entre ambos personajes se decide Peralta por leer lo que su amigo Campuzano ha escrito, pues entiende que, admitiendo que lo que se va a encontrar es cercano a las fábulas de Esopo¹⁴⁷, lo “juzga por bueno”. Una vez Cervantes ha marcado el género literario de lo que vamos a leer, comienza el *Coloquio*, como ya nos había advertido Campuzano, “El coloquio traigo en el seno; púselo en forma de coloquio por ahorrar de dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura” (OC II: CE, p. 891). Desaparece el narrador y comienza la charla entre los más famosos perros de la

¹⁴⁷ “-¡Cuerpo de mí! -replicó el licenciado-. ¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (OC II: CE, p. 890).

literatura. Sólo reaparece al final de la obra, en la que Peralta termina de leer el escrito de su amigo, quien despierta de sus siesta y, amistosamente, marchan ambos al Espolón. Retomemos ahora los puntos de vista y el perspectivismo que aquí nos propone Cervantes. Primero nos encontramos con un narrador en tercera persona que nos presenta a los dos protagonistas del *Casamiento*, y uno de ellos nos cuenta el engaño que ha sufrido por parte de una mujer; las consecuencias de ese engaño traen consigo otras desgracias, que le hacen dar con sus huesos en el hospital, donde padece fuertes fiebres por culpa de la sífilis que ha contraído, y le tienen “delicado el juicio”. Durante dos noches dos perros hablan, y su charla es recogida por el convaleciente, aunque sólo la de una de las dos noches. A partir de aquí Berganza toma la palabra para contar su vida a su amigo Cipión, quien le corrige continuamente la manera en la que cuenta su relato. De esta suerte, la pseudoautobiografía apicarada de Berganza queda en un nivel ficticio del que el lector puede y debe dudar: su autobiografía queda puesta, como decimos, en duda, porque quien nos la cuenta es un enfermo que está con altas fiebres; no parece un testigo muy fiable, puesto que pretendía engañar a su futura esposa, y además no deja de ser un personaje del que nos habla un narrador omnisciente.

Es la literatura dentro de la literatura una y otra vez. Los puntos de vista que median entre el lector y la pseudoautobiografía de Berganza vienen ordenados por ese narrador que presentábamos en las primeras líneas del *Casamiento*. Cipión, la historia de Cañizares, Campuzano y Peralta son personajes que pertenecen a la ficción pero que a su vez funcionan como filtro de perspectivas y puntos de vista que nos advierten del realismo, verosimilitud y veracidad de lo que el lector final percibe de la historia. Como ya vimos más arriba, Cervantes se preocupa mucho de no mostrar un solo punto de vista en sus novelas, y el culmen de su preocupación está desplegado con las mejores galas en este brillantísimo juego de narradores, perspectivas y puntos de vista que hacen que la realidad se nos muestre complicada, difusa, poliédrica y difuminada por tantos puntos de vista. Frente al único punto de vista que sirve para construir la morfología picaresca Cervantes nos propone, de nuevo, y de manera casi descomunal, cómo la vida y por imitación la literatura son multiformes y poseen múltiples perspectivas. Frente a la dialéctica que la picaresca proponía entre autor-narrador-

protagonista y el lector de la obra, Cervantes introduce numerosos puntos de vista, de tal suerte que es en el terreno de la literatura donde el complutense entiende que se debe producir esa dialéctica, y deja al lector el papel de ser quien interprete la realidad que se le propone en la novela, en la literatura, en fin. Nuestro autor lee con esa agudeza genial lo que la picaresca le transmite: un único punto de vista que le impide al lector interpretar la realidad de la obra dada. El lector, como hombre, es libre y debe poder interpretar la literatura y la vida. No debe venir impuesta por la visión, sea quien sea, de ningún personaje.

Entendemos, por tanto, que la crítica que hace Cervantes no es estrictamente contra la novela picaresca, que también, sino contra el relato en primera persona, venga de quien venga. Cervantes, por una cuestión poética y estética, no puede robar la libertad de interpretación al lector. La crítica, por diversos motivos, acierta al considerar la autobiografía de Berganza como picaresca sólo en apariencia, puesto que cuando alcanzamos el artificio, en palabras de Cervantes, vemos que es mucho más que el relato en primera persona de un descastado.

Así, Blanco Aguinaga (1957: p. 331) nos dice que “Berganza, al igual que otros personajes cervantinos tiene pareja [...] un antagonista que puede corregir, y corrige constantemente el otro aspecto clave de una autobiografía: la moralización presente sobre la vida pasada”. Para Blanco (1957: pp. 333-334) la obra es “una parodia de la picaresca en cuanto forma dogmática segura de sí misma”. En la misma línea argumenta Rey Hazas (2003: p. 387) que “el juego de las autobiografías, como es obvio, no se da aislado, sino inmerso en una serie de diálogos, que ofrecen seguramente la pauta más cabal de construcción de esta novela, puesto que a través de ellas los relatos en primera persona resultan modificados, analizados y aclarados”. En este punto cabe observar, por lo visto hasta aquí, que Cervantes rechazó de plano el punto de vista único en todas sus composiciones para, en un último alarde, cerrar el volumen de las *Ejemplares* con una demostración de lo que los artificios literarios que ha creado en *Casamiento y Coloquio* son capaces de mostrar que la novela no puede ir por el camino propuesto por *Lazarillo* y *Guzmán* en cuanto al punto de vista único, incluso en cuanto a la autobiografía. Es una magnífica muestra de que el ingenio de

Cervantes había respondido con creces fundamentalmente a Mateo Alemán y su propuesta de novela dogmática y cerrada, que se servía del punto de vista único para su propósito moralizador. Cervantes responde que no a muchos aspectos de la novela alemaniana. Responde que no, como hemos visto, al punto de vista único y, con ello, a todo lo que de ello deriva. En el resto de novelas que contienen elementos picarescos —pseudopicarescos, como prefiramos— Cervantes se limita a presentarnos un narrador en tercera persona omnisciente, sin mayores alardes para, finalmente, en el cierre del tomo de 1613, decirnos, al lector —y a Alemán— cómo no se debe hacer una novela.

Como hemos podido comprobar, el punto de vista único que había propuesto la aparición de la novela picaresca queda en entredicho gracias a la pluma cervantina, quien ve que el molde pseudoautobiográfico no hace sino empobrecer literariamente la nueva novela. Además se percata de que el uso de esta técnica narrativa limita la libertad de interpretación del lector, pues la enseñanza le viene dada, mientras que, como recordamos en las palabras del Prólogo (OC II: “Prólogo, p. 431) a sus *Ejemplares*, Cervantes procura que sea el lector el que saque la lección de cada una de ellas: “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí”. En fin, cuestiona literariamente la posibilidad del punto de vista único, de la autobiografía, por empobrecer la calidad y, sobre todo, el realismo y la verosimilitud del relato. Como vimos más arriba, nos decía Rico que la autobiografía aportaba realismo al relato porque era una persona-personaje quien nos narraba su vida, sus peripecias. Lo realmente molesto para Cervantes era que los autores picarescos habían desaprovechado la oportunidad de presentar un realismo sin dogma, abierto y sin obstáculos. Y lo que aprovechó Alemán del *Lazarillo* fue para llevar al extremo este realismo y convertirlo en dogmático y cerrado hasta el límite. Es cierto que el plan de Alemán le salió a la perfección; de hecho, si reflexionamos en este sentido la pseudoautobiografía es el molde perfecto para mostrar una visión del mundo: un solo personaje es el que selecciona, estructura, moldea, califica, clasifica, valora, corrige y moraliza en el mismo relato, sin otra voz que module o responda al protagonista. El único

diálogo es con el lector, quien evidentemente sólo puede admirarse de todo lo que es capaz de hacer este protagonista pícaro y ser llevado de la mano para que este personaje, con su dudosa moralidad, nos explique cómo es realmente el mundo y la vida, de tal forma que el lector está fuertemente atrapado en la visión del protagonista, pues la historia sólo se nos revela a través de sus ojos; no existen otras posibilidades, otras visiones, otros mundos. Por eso Alemán estructura su relato de forma inteligente; igual que el anónimo autor del *Lazarillo*: quién no siente pena por el pobre Lazarillo, en manos de ese ciego desalmado que lo mata de hambre; quién no entiende el *menage-a-trois* con su mujer y el Arcipreste de San Salvador, que le proporciona comida, un oficio, ropa y una mujer que aparentemente le quiere; por esto está en la cumbre de toda buena fortuna, en palabras del propio Lázaro. Y qué decir de Guzmán, quien admite en más de una ocasión las veces que pudo llevar el recto camino en su vida y que, por inclinación —determinismo— volvió al largo y sinuoso camino de la delincuencia. Para Cervantes lo peor no era el punto de vista único, ni la autobiografía, siquiera la baja catadura moral del pícaro, sino el rasgo morfológico que perjudicaba claramente la honestidad de la poética novelística: la prédica, los consejos. Era harto enojoso para nuestro autor contemplar cómo Alemán había convertido el *Lazarillo* en una novela de prédica moral y dogmatizadora en perjuicio de una trabazón argumental sólida, con unos personajes bien contruidos, creíbles y humanos. Debemos admitir que todos estos juicios, por lo leído en el *Coloquio*, entendemos que corresponden al propio Cervantes. No debemos caer en una mera simplificación del *Guzmán*, nada más lejos de nuestra intención. Alemán fue un autor muy consciente de la realidad novelística del momento, y fue absolutamente capaz, al igual que el anónimo autor del *Lazarillo*, de construir una novela realista y verosímil, como veremos más adelante.

2.3. El pícaro y su experiencia vital: el servicio a varios amos

La experiencia vital del pícaro se puede estructurar de diversas maneras, pero el servicio a distintos amos es crucial en la formación del género. Así lo han mantenido los estudiosos del género, quienes lo han apuntado como rasgo fundamental del género. Alberto del Monte (1971: p. 43) sostiene que “toda la obra es una autobiografía ejemplar, una especie de breviario de preceptos sobre el arte de vivir, con ejemplos que se deducen de las fortunas y adversidades de un moço de muchos amos”.

Según vemos, tanto en el *Lazarillo* como en el *Guzmán* parece claro que la formación del protagonista depende en gran medida del aprendizaje que recibe de los distintos amos, y los autores de estas novelas parecen querer hacer evolucionar psicológicamente a su antihéroe a través de este aprendizaje tan particular. Si observamos primero el *Lazarillo* veremos que su vida está jalonado de aventuras con distintos amos y, si incluimos al arcipreste de San Salvador, hasta el momento de la redacción de su pseudoautobiografía. Por tanto, vemos que el de Tormes sufre a nueve amos, y posiblemente todos ellos cumplen una función determinada en su formación, si bien es cierto que unos en mayor medida que otros. Incluso podríamos hablar de amos de formación pura, como el ciego, el clérigo y el escudero, donde aprende a defenderse por sí mismo y a desenvolverse dentro de una sociedad abiertamente hostil y cruel; fraile, buldero y pintor formarían otro grupo de amos que descubren a Lázaro la falsedad del mundo y el engaño a los ojos, puesto que el protagonista se limita a ser espectador de las situaciones; y, por último, capellán, alguacil y arcipreste supondrían un último grupo desde el que un Lázaro adulto muestra sus cartas de supervivencia. Por su parte, Guzmán también padece a sus amos aunque en menor medida que Lázaro, sobre todo teniendo en

cuenta la extensión de una y otra obra. Frente a Lázaro, Guzmán tiene tan sólo cinco en la Primera Parte: el ventero, el cocinero¹⁴⁸, el capitán, el cardenal y el embajador de Francia. Más marcada será la ausencia de amos en la Segunda Parte, donde tan sólo sirve al mismo embajador como continuación de la Primera Parte, y a la viuda amiga del fraile de Sevilla, quien tendrá una importancia crucial en el devenir del protagonista.

Hemos ido comprobando en los anteriores capítulos cómo Cervantes no tiene ningún reparo en introducir este tipo de personajes apicarados en sus novelas —no sólo en sus novelas, pues *Pedro de Urdemalas* también recuerda mucho a Guzmán—, desde la aparición de la primera parte del *Quijote*. Ahí tenemos los ejemplos del ventero que le arma caballero, el joven apaleado y, sobre todos ellos destaca, cómo no, Ginés de Pasamonte. Para empezar, podemos entender como una primera referencia al nuevo y descastado protagonista la aparición de don Quijote en la venta donde es armado caballero. Allí, el viejo hidalgo se convierte de facto en el nuevo caballero andante Don Quijote de la Mancha, tras haber pasado la noche velando armas, como marcaba el código caballeresco. Cervantes decide que quien lo nombre como tal sea un pícaro retirado, socarrón y que decide mantener la falacia del asunto sólo por diversión. Vale la pena traer a colación las palabras de Cervantes (OC I: DQ I, cap. III, pp. 57-58):

“El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones, y, por tener qué reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía y que tal prosupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo, y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies y sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a

¹⁴⁸ De quien dice: “porque, al fin, era mozo de ventero, que es peor que de ciego” (I, II, 2, p. 257).

algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo. Díjole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo; pero que, en caso de necesidad, él sabía que se podían velar dondequiera, y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo; que a la mañana, siendo Dios servido, se harían las debidas ceremonias, de manera que él quedase armado caballero, y tan caballero, que no pudiese ser más en el mundo”.

La descripción del narrador no tiene desperdicio. Aparece un personaje al que don Quijote le encarga la tarea de nombrarle caballero, a lo que el arte cervantino nos presenta a un auténtico pícaro que decide seguir la corriente al protagonista, y que además es presentado como hombre de pocos escrúpulos, pues había buscado sus aventuras en todas las partes del mundo, poniéndose a la misma altura que un caballero andante pero que, con su socarronería, enseña sus fechorías: la “ligereza de sus pies y sutileza de sus manos” abre la posibilidad de hurtos; es conocedor de casi todas las audiencias y tribunales de España. Se ha retirado y recibe en su venta a cualquier tipo que aparezca por allí, si bien, visto lo visto, no parece que la alta nobleza fuera digna de aquellos aposentos. Esta aparición de un pícaro ya en el capítulo III le sirve a Cervantes para enfrentar al hidalgo con la sociedad que le va a rechazar por su doble condición de loco y de hidalgo que se ha apropiado de un tratamiento que no le corresponde: el de *don*¹⁴⁹. Este ventero, apicarado

¹⁴⁹ Véase al respecto el excelente trabajo de Rey Hazas (1996), donde dice: “En definitiva, el problema fundamental, como hemos visto, radicaba en el patrimonio económico. La situación social dependía, fundamentalmente, de la salud monetaria. En este sencillo análisis coincidían curiosamente el *Quijote* y la novela picaresca, pues no sólo se trataba de la ubicación central del hidalgo en la escala social barroca, sino también, simultáneamente, de una cuestión de dinero, o, por mejor decir, y en los mismos términos que utilizan todas estas novelas, se trataba de «tener o no tener»: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener» —dice el *Quijote* (II-xx, p. 691)—. «Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener» —asegura el *Guzmán de Alfarache* (I-ii, p. 4, Rico, p. 273)—. «Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener y el otro no tener —reza, en fin, *La pícara Justina* (I-ii, p. 1, Rey, pp. 165-166)—. No deja de ser significativa la semejanza casi total entre Cervantes, Mateo Alemán y Francisco López de Úbeda, o entre el *Quijote* y la novela picaresca, si se quiere. En

personaje, aparece como auténtico contrapunto del hidalgo caballero andante. Pero lo que más nos interesa es comprobar que ya en las primeras aventuras del eterno hidalgo aparezca un personaje tan alejado del pensamiento de don Quijote, de la caballería andante desaparecida, como el ventero, quien es además el encargado de una tarea tan noble como la de armar caballero a un auténtico loco, salido de la literatura; más curioso resulta que el propio ventero también sea un personaje más literario que real. De hecho, el narrador se ocupa de darle una trayectoria, un recorrido como pícaro, muy cercano por otra parte a Lázaro o a Guzmán. Tanto es así que ha practicado el noble arte de la picardía en Córdoba, Toledo o Valencia, “recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos”. Por lo tanto, el ventero, aunque retirado, es un auténtico pícaro; no sabemos más sobre si sirvió a varios amos —podemos intuir que sí lo hizo—, pero lo que sí queda claro es que ha tenido una trayectoria vital que lo ha llevado a retirarse como regente de una venta de dudoso honor, destino propio de un personaje de tal catadura moral, incluso social. Puestos a especular, por la manera en que se comporta con el hidalgo podríamos decir que, a pesar de estar retirado, recuerda mucho al retiro —más espiritual, eso sí— del mismo Guzmán, quien expía sus pecados en las galeras, arrepintiéndose de sus aventuras; y si apuramos, también recuerda a Lázaro, quien se encontraba en la cumbre de su buena fortuna siendo pregonero de vinos, aunque consintiera relaciones de su mujer con el Arcipreste.

Otro de los apicarados personajes que aparecen en el *Quijote*, aparición fugaz, es el pequeño Andrés, aparentemente apicarado zagal que está recibiendo una paliza de su amo, quien le acusa de robo. Más allá de la intervención de don Quijote, la escena recuerda en muchos sentidos a cualquiera de las de Lázaro con el ciego, como por ejemplo, el intento de engaño con la longaniza¹⁵⁰. La relación

definitiva, todo era cuestión de dinero, en efecto, pues, como decía don Toribio, el vapuleado hidalgo de *El buscón* quevedesco, «Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne no se sustenta buena sangre y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada»”.

¹⁵⁰ “Yo torné a jurar y perjurar que estaba libre de aquel trueco y cambio; mas poco me aproveché, pues a las astucias del maldito ciego nada se le escondía. Levantóse y asíóme por la cabeza y llegóse a olerme. Y como debió sentir el huelgo, a uso de buen podenco, por mejor satisfacerse de la verdad, y con la gran agonía que llevaba, asiéndome con las manos, abríame la boca más de su

y los personajes son ciertamente parecidos, puesto que la reacción de Andresillo a la situación es similar: “¿Irme yo con él? —dijo el muchacho—. Mas ¡mal año! No, señor, ni por pienso, porque en viéndose solo me desuelle como a un San Bartolomé” (OC I: DQ I, cap. IV, p. 65).

Por último, la referencia más clara y evidente de un personaje picaresco en el *Quijote* la tenemos, cómo no, en la figura de Ginés de Pasamonte. Su aparición estelar como preso llevado a galeras, y que además está escribiendo su propia novela picaresca hacen pensar más en Guzmán que en Lázaro, por mucho que Cervantes obviara muy adrede la obra de Alemán. De hecho la crítica ha visto en este pasaje el mejor análisis estructural de la novela picaresca que tanto éxito tenía ya en la república de las letras. Cervantes observa con gran claridad virtudes y problemas del género, pues como dice el propio Ginés (OC I: DQ I, cap. XXII, p. 231) “Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen”. Ya hemos comentado lo suficiente el pasaje de los galeotes, por lo que no nos detendremos mucho más en este asunto, no sin antes recordar que la mayor crítica a la estructura genérica de la picaresca están en las palabras de Ginés en las que se responde que su obra aún no puede estar acabada, puesto que aún no ha acabado su vida¹⁵¹. El pícaro de Pasamonte nos muestra una de las fallas, para Cervantes, de la novela picaresca y que afecta a varios de sus pilares básicos: realismo y verosimilitud, relacionados directamente con el punto de vista único. Por lo tanto, Cervantes no tiene piedad con el género. Otra cosa muy distinta es la interesantísima aparición de este personaje quien, como decíamos más arriba, bien podría haberse llamado Guzmán de Alfarache, pues las similitudes con el protagonista de Alemán son incuestionable: condenado a galeras que está escribiendo su vida y que precisa de la tranquilidad de la penitencia para terminar su obra. Contará en ella unas verdades tan graciosas que

derecho y desatentadamente metía la nariz. La cual él tenía luenga y afilada, y a aquella sazón, con el enojo, se había aumentado un palmo; con el pico de la cual me llegó a la gulilla” (I: p. 23).

¹⁵¹ “¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras” (OC I: DQ I, cap. XXII, p. 232).

no habrá ficción que la iguale. De nuevo, la literatura dentro de la vida y la vida dentro de la literatura, Cervantes juega con los espejos de la verdad, la mentira, la ficción y la vida, y todo para mostrar qué es realmente ese género tan de moda y tan leído por él y sus coetáneos, que tanto ha dado que hablar y que no ha hecho más que anunciarse en el panorama literario del momento.

Pero avancemos hacia las *Novelas ejemplares*, donde las referencias son más evidentes aun. Si comenzamos, de nuevo, por *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes nos muestra (OC II: RyC, p. 559) dos auténticos pícaros, jóvenes ambos, “de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete”. El cuadro que nos muestra el narrador no deja lugar a dudas, pues ambos parecen pícaros por sus vestimentas, practican el arte de la picardía, y se conjuran para llevar el mismo camino. Es importante tener en cuenta la importancia que en esta novela da Cervantes al lenguaje y, aunque de esta cuestión nos encargamos ya cuando analizamos las lecturas cervantinas merece la pena reflexionar sobre un punto de la cuestión: Rincón y Cortado manejan perfectamente, desde el comienzo de la obra, el lenguaje. Y las mejores pruebas de ello se dan al comienzo y al final de la misma. Primero hablan de una manera que no les corresponde, pues desconfían el uno del otro. Así, se tratan de “vuesa merced”, incluso de caballero; sólo cuando descubren realmente quiénes son el trato es más familiar y coloquial, pero el uso de ambos registros muestra inteligencia y ser, a pesar de su corta edad, hombres de mundo. El otro momento en el que Cervantes muestra el poder del lenguaje es al final, cuando se ríen de las barbaridades que dicen los cofrades del patio de Monipodio¹⁵², incluido las del propio Monipodio, quien es calificado de “bárbaro¹⁵³”. De hecho el narrador de la novela nos explica que Rinconete dominaba el lenguaje gracias al “ejercicio de las

¹⁵² “Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y, como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir *per modum sufragii* había dicho *per modo de naufragio*; y que sacaban el *estupendo*, por decir *estipendio*, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *marinero de Tarpeya* y un tigre de *Ocaña*, por decir *Hircania*, con otras mil impertinencias (especialmente le cayó en gracia cuando dijo que el trabajo que había pasado en ganar los veinte y cuatro reales lo recibiese el cielo en descuento de sus pecados) a éstas y a otras peores semejantes” (OC II: RyC, p. 602).

¹⁵³ “Hombre bárbaro, rústico y desalmado” (OC II: RyC, p. 602).

bulas”. Por lo tanto, frente a la barbarie de la picardía y de la delincuencia Cervantes nos muestra otra opción: el conocimiento y el manejo del lenguaje, curiosamente para no ser engañado. Esta referencia al manejo del lenguaje gracias al oficio de buldero de su padre nos plantea otra posibilidad del uso que de estos oficios se puede hacer, y no sólo el del engaño y la mentira como nos mostró Lázaro.

Pero retomando la vida de nuestros pícaros, Cervantes nos presenta a dos muchachos de los que no sabemos nada hasta el momento en que aparecen en escena y hacen sus respectivas presentaciones. Vamos a conocer realmente quiénes son; en el momento en el que uno conoce al otro realmente es cuando nosotros, como lectores, también somos conocedores de su persona. Rincón es pícaro, según cuenta él mismo, por inclinación, pues su padre era buldero; él se aficionó al dinero más que a la prédica y decidió emprender el camino por su cuenta y ahí comenzó a dedicarse a esos pequeños delitos o hurtos que le acarrearón problemas, pues recibió varias palizas por ellos. “Tuve paciencia, encogí los hombros, sufrí la tanda y mosqueo, y salí a cumplir mi destierro, con tanta priesa, que no tuve lugar de buscar cabalgaduras. Tomé de mis alhajas las que pude y las que me parecieron más necesarias, y entre ellas saqué estos naipes —y a este tiempo descubrió los que se han dicho, que en el cuello traía—, con los cuales he ganado mi vida por los mesones y ventas que hay desde Madrid aquí, jugando a la veintiuna” (OC II: RyC, pp. 562-563). Además aprendió otras trapacerías en los juegos de naipes gracias al cocinero de un embajador; seguirá con sus pequeños hurtos y trampas durante la novela, incluso trabajará como esportillero, por lo que prácticamente tenemos cubiertos los principales oficios que ya se habían consagrado como propios de mozos pícaros gracias al *Lazarillo* y al *Guzmán*.

Por su parte, Cortado es hijo de un sastre, oficio por el que se tenía fama de ladrones en toda la literatura de la época. También decide marcharse y buscar suerte fuera del hogar, pues le enfadó “la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de mi madrastra”. A partir de aquí se dedica, como Rincón, a robar, o como él mismo dice, a “ejercitar mi oficio”. Una vez que ya se han conocido dejan de fingir y reconocen al fin que ambos están sin blanca “ni aun zapatos” (OC II:

RyC, p. 564). Como podemos contemplar, nos encontramos ante dos verdaderos pícaros, incluso con una ascendencia despreciable¹⁵⁴. De hecho el narrador de la novela los reconoce como tales, pues así lo manifiesta: “Y, sin más detenerse, saltaron delante de las mulas y se fueron con ellos, dejando al arriero agraviado y enojado, y a la ventera admirada de la buena crianza de los pícaros, que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello”¹⁵⁵ (OC II: RyC, p. 565). Lo relevante es que ninguno de los dos muestra cualquier tipo de obligación por ejercer la picardía. Es cierto que también podríamos interpretar lo contrario, ya que la vida que ambos podían tener con sus respectivas familias no era muy prometedora. En cualquier caso, parece que ambos han decidido ejercer su oficio por su propia voluntad, y no porque se hayan visto obligados a ello, como podría ser el caso de Lázaro o de Guzmán, al menos. Pero ésta es una faceta que analizaremos más adelante.

Pues bien, tenemos el caso de dos pícaros con ascendencia vil que se conocen y deciden compartir el camino, tras trabar amistad. Tras varias fechorías nos introducen en un mundo relacionado con su oficio, pero no tanto. Monipodio y sus secuaces no son como Rincón y Cortado, quienes muestran su disconformidad, al final de la novela, con las prácticas de los cofrades y su forma de entender el oficio. Las prácticas de estos van mucho más allá de los simples hurtos y delitos menores de los pícaros, quienes parece que se sienten más cómodos entre juegos de naipes y pequeños robos a las carteras de los incautos, probablemente más inclinados por el deseo de aventura que por el mundo delictivo.

Lo que no existe en los dos protagonistas es la necesidad de buscar amos a los que servir; nos parece un motivo más que suficiente el que ambos decidan ir

¹⁵⁴ “No está de acuerdo Rey Hazas (2003: p. 418), quien nos dice que «ninguno de los antihéroes está predeterminado hacia la vida delictiva, pues son hijos de simples familias humildes, de un buldero y un sastre, respectivamente, y carecen del obligado linaje vil y abyecto que define al pícaro literario desde sus inicios”. Estamos parcialmente de acuerdo, pues su ascendencia sí nos parece vil, si bien es cierto que ambos tomaron la decisión de seguir el camino de la ilustre picardía. Por eso creemos que Cervantes compite siempre en el terreno literario, puesto que ambos personajes paternales, buldero y sastre, forman parte más de la literatura.

¹⁵⁵ La palabra “pícaro” sólo aparece en el *Rinconete* aquí y cuando habla la Cariharta: “¡La justicia de Dios y del Rey venga sobre aquel ladrón desuellacaras, sobre aquel cobarde bajamanero, sobre aquel pícaro lendroso, que le he quitado más veces de la horca que tiene pelos en las barbas!” (OC II: RyC, pp. 587-588).

en compañía para ayudarse y apoyarse. Además este hecho nos lleva a pensar que es una causa de que la vida que llevan es por decisión propia, y no por necesidad, rasgo propio de los pícaros literarios al uso, como Lázaro o Guzmán. Todo esto significa que tanto Rincón como Cortado eligen libremente la vida que llevan, y deciden unir fuerzas para no tener que ejercer como mozo de amos. Así lo manifiestan cuando dice el narrador, hablando de lo que la vida de esportillero les ofrece a los dos, que prefería ser “libre de buscar amo a quien dar fianzas y seguro de comer a la hora que quisiese, pues a todas lo hallaba en el más mínimo bodega de toda la ciudad”. Lo contradictorio en este punto es que, a pesar de ser por muy poco tiempo, acceden a ejercer¹⁵⁶ y a ser mozos, por interés por supuesto, ya que podían proseguir con sus delitos “con cubierta seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas” (OC II: RyC, p. 567). Cuando Ganchuelo les habla de Monipodio ellos no dudan en conocer al famoso bárbaro, movidos por la curiosidad y las increíbles noticias que de la cofradía les daban. Se mueven por deseo de aventura, tomando sus decisiones libremente.

Finalmente, en la novela de *Rinconete y Cortadillo* Cervantes decide que sus pícaros sean muy parecidos a los dos ya canonizados como tal, con una trayectoria vital que los acerca mucho a la vida de Lázaro y Guzmán, ya que poseen una ascendencia de dudosa reputación y, además, parece que su futuro, aunque el autor lo deje abierto, está en la vida libre y sin ataduras de la picaresca. No sabemos cuál será el destino de los dos pícaros, lo que sí sabemos es que la amistad que los une será difícil de romper. Debemos tener en cuenta que el análisis que estamos realizando es, por supuesto, de las figuras apicaradas que aparecen en las novelas cervantinas, pero de manera aislada; evidentemente la propuesta cervantina de incluir una pareja de pícaros como protagonistas los aleja de la picaresca canónica, pero es ésta otra cuestión de la que ya hemos hablado y que retomaremos más adelante. Aclarada esta cuestión queremos concluir el análisis de *Rinconete* dejando claro que la articulación de la vida de los pícaros a través del servicio a varios amos queda en el aire debido a ese final abierto, si bien Alemán ya había prescindido de esta característica que inició Lázaro. Por lo tanto,

¹⁵⁶ Rey Hazas (2003: p. 419) sostiene que Rincón y Cortado deciden no ejercer “nunca, a diferencia de los pícaros literarios, ‘mozos de muchos amos’”.

sin ser determinante para el género, no parece que los dos protagonistas cervantinos lo cumplan, ni siquiera de manera breve, como pudiera parecer. En cualquier caso, tanto Rincón como Cortado, que en ocasiones parecen el mismo personaje desdoblado, cumplen a la perfección con las características de un verdadero pícaro, más parecido a Lázaro de Tormes que a Guzmán, eso sí. Aunque ya lo mencionamos más arriba, es importante recalcar que la alegría que se respira en los personajes de la novela cervantina está próxima a la del protagonista de la novelita anónima, y muy alejada a la del protagonista creado por Alemán. No podemos por menos que alegar cierta inocencia en el pobre Lázaro, aunque sólo sea de forma superficial, cada vez que sufre hambre o es engañado por alguno de sus amos. Y decimos que esta inocencia es superficial porque detrás de las palabras de Lázaro adulto se esconde un interés por mostrar una cara de Lázaro que quizás no se corresponda con la realidad. El hambre agudiza el ingenio del pequeño de Tormes, pero demuestra en todo momento que desde que está con el ciego pierde la inocencia y ya no es tan sencillo engañarlo. Rincón y Cortado son, hasta cierto punto, parecidos. Parece que han aprendido ciertas habilidades antes de entregarse a la vida picaresca, probablemente del entorno del que vienen —prueba de que la ascendencia no es tan inocente— y es complicado que caigan en engaños. Tanto es así que el narrador nos muestra sólo sus engaños; ellos no caen en un solo engaño y como ya dijimos, Cervantes nos muestra en realidad a dos pícaros bastante despiertos e inteligentes, puesto que ni siquiera en manos de los bárbaros de Monipodio caen. La cofradía es un mundo excesivamente bárbaro para estos dos jóvenes. Quizás Cervantes quiso marcar de nuevo distancias con la novela de Alemán y crear a unos pícaros mucho más cercanos a Lázaro, más inocentes aparentemente, y menos corruptos que Guzmán, lo que implicaba una túnel tan oscuro por el que Cervantes nunca quiso introducir a sus protagonistas. En definitiva, tenemos en esta novela cervantina a dos verdaderos pícaros.

No ocurre lo mismo en *La ilustre fregona*, donde los dos pícaros protagonistas lo son sólo en apariencia, por mucho que, en palabras, de Rey Hazas (2003: p. 450), “la vinculación de nuestra novela con la picaresca es obvia desde el principio”. Pero en lo que se refiere a este apartado en el que analizamos la

cercanía de la figura del pícaro con, fundamentalmente el *Lazarillo* y el *Guzmán*, Cervantes nos manifiesta únicamente la parte evidente del pícaro, la superficie, la apariencia, pues en cuanto escarbamos en esa superficie vemos que nada tienen que ver Carriazo y Avendaño con Lázaro y Guzmán. Ni siquiera podemos sospechar una cierta ascendencia depravada o complicada, sino todo lo contrario:

“Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba” (OC II: LIF, p. 743).

Como vemos en la presentación de Carriazo, el narrador nos deja muy claro que el interés por la vida libre de la picaresca es lo que le lleva a tomar ese camino, y no por necesidad. Nada que ver con ningún auténtico pícaro, siquiera parecido a Rincón o a Cortado. Al fin y al cabo, estos últimos tenían un futuro poco prometedor en el seno familiar; hijos de un buldero y un sastre respectivamente poca buena fortuna podían encontrar en sus casas. Pero el caso de Carriazo es el opuesto, ya que tenía todo lo que quería en sus manos y “no echaba de menos la abundancia de la casa de su padre”, sino más bien al contrario, como sigue el narrador.

Algo parecido ocurre con Avendaño, también de noble familia, caballero principal y rico y, que por amistad —siempre por amistad— decide seguir en sus aventuras a su amigo Carriazo. Es cierto que el narrador sabe perfectamente qué es la picaresca, ya que Carriazo bien “pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (OC II: LIF, p. 743); sabe también cómo es un pícaro, incluso los ambientes en los que se mueve.

“¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre pícaro!, bajad el toldo, amainad el brío, no os

llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta. Allí campea la libertad y luce el trabajo; allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte” (OC II: LIF, pp. 745-746).

El conocimiento de lo que significa la vida de un pícaro es profunda, y no lo podía ser menos si el narrador quería transmitir esa superioridad sobre el pícaro Guzmán. Tras la alabanza por la vida del pícaro se adivina cierta admiración por esta forma de entender el mundo, pero Cervantes, según entendemos, lo hace buscando otro objetivo muy distinto al que se buscaba en el *Lazarillo* o el *Guzmán*, que no es otro que prepararnos para el fuerte contraste que supone el mundo de la picaresca con el mundo de la idealización amorosa. Porque hasta aquí llegan las similitudes con la picaresca y con los pícaros, ya que, como buenos muchachos de la nobleza del XVII, desviarán su camino en busca del amor.

El objetivo de Cervantes con esta novela está muy lejos de la presentación de una novela picaresca, siquiera de la presentación de unos pícaros al uso, pero lo que a nosotros en este punto nos interesa resaltar el uso que de la figura del pícaro hace el alcaíno. Entendemos que, como figura literaria ya consolidada, el lector es capaz de reconocerlo sin ningún problema, de distinguir a un verdadero pícaro de otro que sólo lo es en apariencia y, cómo no, de reconocer una novela picaresca de otra que no lo es. Carriazo y Avendaño son figuras apicaradas, no auténticos pícaros, y así lo quiere mostrar Cervantes. Y lo son porque se inclinan por un tipo de vida determinada, “sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo” (OC II: LIF, p. 743), como dice el narrador al comienzo de la obra. Cervantes maneja a las mil maravillas los recursos de los que se sirven los autores picarescos, como el origen vil y el determinismo que supone esa ascendencia deshonrosa y difícil que tiene cualquier pícaro que se

precie, y el complutense despoja a sus protagonistas de esos recursos para que, al fin, actúen en libertad.

Por último, y con todo lo expuesto hasta aquí, se hace patente que Cervantes ha manejado con habilidad a sus criaturas y las ha alejado de la novela picaresca al modo de Alemán o del propio *Lazarillo*, para mostrar un claro objetivo: un feroz antideterminismo, de la misma manera que ya lo hizo, si bien de manera más sutil, en *Rinconete* y sus “acazos” [*vid. supra*]. En cualquier caso, nuestro autor nos ha mostrado a dos pícaros en el fondo muy alejados de los protagonistas Lázaro y Guzmán. Comparten, salvo en la superficie, dos figuras que poco o nada tienen que ver con las del género bribiático, ya que, por lo visto, no responden al molde del origen, del servicio a varios amos ni de una trayectoria vital marcada por la necesidad, el hambre o el sufrimiento que nos muestran de nuevo Lázaro o Guzmán. La evolución psicológica que experimentan los protagonistas de las novelas picarescas, de mozo inocente a hombre más o menos maduro, por culpa de ese mundo hostil que los rechaza, es otra muy diferente a la que parece que experimenta sobre todo Carriazo, quien pasa de jovenzuelo adinerado y caprichoso en busca de libertad a la de hombre enamorado que lucha por ello hasta que lo consigue. Nada que ver.

Tampoco parece muy relacionado el personaje protagonista de *El Licenciado Vidriera*, nuestro Tomás Rodaja, quien en un primer momento sí lo vemos muy emparentado con, al menos, Lázaro de Tormes:

“Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. Mandaron a un criado que le despertase; despertó y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también” (OC II: LV, p. 647).

El enclave en el que se sitúa la novela sólo nos lleva a la novelita anónima, donde nos podríamos haber encontrado al mismísimo Lázaro compartiendo sombra con nuestro Tomás. Es más, los dos caballeros que pasean por las orillas del Tormes

bien podrían parecernos Rincón y Cortado, o incluso Avendaño y Carriazo, por aquello de ser caballeros, y que incluso toman como mozo al jovencísimo Tomás. El relato consiste básicamente en la biografía de Tomás Rodaja, si bien Cervantes no nos quiere llevar por el camino de la picaresca, pues poco tiene que ver la vida del Licenciado con la de un pícaro, salvo las concomitancias que hemos señalado hasta aquí y alguna más que veremos en adelante. La vida de nuestro protagonista es, por supuesto, especial, y nos lleva a estudiar en Salamanca, al servicio de los dos caballeros, como decíamos; la vida le lleva a terminar la relación con sus amos —por ese desea tan cervantino de libertad— y a conocer al capitán Don Diego de Valdivia, quien le habla de las maravillas de la vida soldadesca. A partir de aquí nos embarcamos hacia Italia, donde nuestro protagonista hace un verdadero viaje formativo al más puro estilo de hombre renacentista¹⁵⁷. De vuelta a España consigue terminar por fin sus estudios de leyes y conoce a una mujer “de todo rumbo y manejo” (OC II: LV, p. 655), y que se enamoró de Tomás. En este punto se nos muestra un Rodaja torpe y con poca habilidad para las relaciones humanas, a pesar de su buen ingenio, pues no se apercibe del interés de la prostituta; el membrillo “hechizado” le hace enfermar y perder los sentidos. El pobre Tomás se vuelve loco y se cree hecho de vidrio. A partir de aquí aparece la parte más polémica y controvertida de la novela, en la que Cervantes nos muestra la colección de apotegmas y sentencias del Licenciado. No nos detendremos en atender estas cuestiones, puesto que se alejan de nuestro objeto de estudio, pero sí atenderemos a una última cuestión que, en cierta medida, lo relacionan con un pícaro. Ésta es la incapacidad del protagonista para las relaciones humanas en general y para la amistad y el amor en particular, hecho que se refleja en toda la obra, y que desgraciadamente le suponen consecuencias negativas al pobre Tomás. En cualquier caso, esta característica no es nada más que algo colateral, puesto que evidentemente Cervantes necesita un personaje que se aleje de la normalidad social lo más posible. El último punto que merece la pena destacar es la relación que existe entre la parte de las sentencias y apotegmas de esta novela con la novela barroca con interpolaciones, representada fundamentalmente por

¹⁵⁷ Sobre esta cuestión véanse las aportaciones de Casaldueiro (1943: p.142), pero también las de Amezúa (II, p. 18); Rodríguez Luis (1980: p.196) y Zimic (1996: p. 175).

Mateo Alemán y su *Guzmán*¹⁵⁸. Claro que Cervantes pudo tener en cuenta esta nueva forma de novelar que propuso Alemán, si bien nunca estuvo del todo de acuerdo con ella, y así lo refleja sobre todo en el *Coloquio*, novela en la que critica abiertamente este procedimiento. Por eso resulta chocante que lo empleara con Vidriera. De hecho, como dijimos más arriba, este procedimiento ha causado mucha polémica entre la crítica, pues ven una estructura desnivelada entre la parte de los apotegmas y el resto —la vida de Rodaja y el epílogo de la novela¹⁵⁹— a favor de la primera de ellas.

A modo de conclusión, y como hemos comprobado hasta aquí, sólo unas breves pinceladas de *El Licenciado Vidriera* recuerdan a un verdadero pícaro en esta novela. Pero en —casi— nada se ajusta al molde picaresco. Ni siquiera el servicio a varios amos se sostiene como perfil de un nuevo pícaro en la literatura del momento. De nuevo Cervantes juega con sus criaturas, para las que tiene otros objetivos más ambiciosos que la dura vida picaresca.

Seguimos adelante para adentrarnos en el binomio *Casamiento-Coloquio*, donde aquí ya sí encontramos mayores concordancias con los pícaros literarios. Comenzamos con el *Casamiento*. En esta mínima trama tenemos a dos personajes —amigos— que se encuentran a la salida del hospital en el que a uno de ellos acaban de dar el alta. El enfermo, Campuzano, cuenta cómo ha ido a dar con sus huesos en el hospital a su amigo Peralta, y lo que nos encontramos es una aventura muy cercana a la de los pícaros y las pícaras, que ya existían, claro. De hecho últimamente la crítica ha visto ciertos paralelismos entre Estefanía de Caicedo y la mismísima Moll Flanders. Aun así, esta fina trama nos muestra al soldado Campuzano quien, por lo que vemos, se acerca más al molde del pícaro, que también podría caer en la vida soldadesca, que al del valiente y caballero soldado del que habla don Quijote en el discurso de las armas y las letras, por ejemplo. La imagen que nos ofrece un narrador en cierto sentido socarrón nos acerca a la comicidad de un momento del *Lazarillo*:

¹⁵⁸ Dice Amezáa 1982:I, p. 196): “la acción novelesca se suspende un momento para trocarse en tratado moral [...] también lo había hecho Mateo Alemán con las largas reflexiones y comentarios que puso en boca de su pícaro”.

¹⁵⁹ Singer (1951) hace un recuento de lo que ocupa cada parte de la novela. También véase Rodríguez Luis (1980: I, p. 202).

“Un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente” (OC II: CE, p. 877).

El narrador saca del lector una media sonrisa al burlarse del patético aspecto que debía tener el pobre Campuzano. Pero como decíamos el comportamiento del alférez está cercano al de un pícaro, al menos en lo que él mismo nos cuenta de su aventura con Estefanía. De hecho parece que el origen de Campuzano podría ser el de un campesino medio soldado medio buscón¹⁶⁰. Nos muestra el alférez un comportamiento rayano con lo inmoral, pues decide casarse con una —de nuevo— buscona. Pero lo curioso del caso es que el pobre protagonista parece que sólo ve lo que quiere ver, puesto que queda patente lo que Estefanía de Caicedo era. Veamos el pasaje en el que aparece la buscona:

“Entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas: la una se puso a hablar con el capitán en pie, arrimados a una ventana; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto; y, aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas” (OC II: CE, p. 879).

Es extraño que Campuzano no descubriera a la ‘tapada’ que provoca la lascivia de los soldados, ya que era una forma muy común en la época de ejercer la prostitución. El problema es que a partir de aquí el alférez, que intenta engañar con sus posesiones a Estefanía, se ve burlado por ella. Debemos admitir que no existe una articulación de servicio a varios amos, como cabría esperar de un

¹⁶⁰ Así lo ven también Molho (1983: p. 83), quien dice que tan sólo alcanza a ser *miles gloriosus*. Rodríguez Luis (1980 II p. 53) dice que el nombre de Campuzano no es más que la onomástica de Cervantes.

pícaro¹⁶¹, pero sí parece que exista esa evolución producida por el desengaño que sufre.

Aunque no nos hallemos frente a un verdadero pícaro, en su sentido más estricto, sí que nos encontramos inmersos en un ambiente muy cercano a este tipo de novelas, como se ve después. Y es que es el propio alférez el que nos cuenta directamente, en primera persona, su aventura con doña Estefanía, haciendo que el lector parezca que se encuentra inmerso en una narración autobiográfica¹⁶². De hecho en este punto cabe plantearse que, como narración autobiográfica sólo sabemos de doña Estefanía a través de lo que Campuzano nos cuenta de ella; es decir, que Cervantes nos pone de nuevo en bandeja las disquisiciones que planteaba al lector —también a él, como tal— el género picaresco. Tanto es así, que esta breve trama nos introduce directamente en un portento aun más cercano a la novela del *Lazarillo*. El relato de Campuzano, la casa de éste en la que se recogen para que el alférez le presente el portento que ha presenciado y que a su vez ha recogido en su *Coloquio* nos empotra con calma y violencia en una oscuridad cartesiana de sueño o vigilia. Campuzano está sudando las fiebres de su sífilis y se recuesta a descansar mientras Peralta lee para sí lo que su amigo ha escrito. El sueño se apodera en cierta medida de la narración y sólo leemos el artificio de Campuzano gracias a la vigilia de Peralta.

Este hecho es una auténtica novedad, puesto que hasta ahora Cervantes nos había presentado novelas que eran contadas oralmente por el protagonista de la historia, o por lo que leía en voz alta a los escuchantes, como los ejemplos de *El curioso impertinente* o la del *Capitán cautivo* insertas en el *Quijote* de 1605. Donde nos lleva y nos sumerge Cervantes es a una lectura dentro de una narración ajena a ésta. Peralta lee una historia extraña a la *historia* de Peralta y Campuzano con la que empezamos la novela. Sostiene con enorme acierto Rodríguez Luis

¹⁶¹ De hecho él acude al día siguiente con su criado: “y así, otro día, guiándome mi criado, dióseme libre entrada”.

¹⁶² Así lo ve también Kromer (1973, p. 221), quien dice que es “comparable, sobre todo, al *Asno de oro* de Apuleyo en la técnica del suspense. Sobejano (1978: 72) dice que estamos ante el mismo género de novela que el *Coloquio*. Walley (1957) cree que se trata de un *inganno* del tipo de Boccaccio y, finalmente, Avalor Arce (1982: III, p. 22) dice que esta narración autobiográfica de Campuzano “son propias de la literatura picaresca”. Como contrapartida, para Amezcua se trata de una novela italiana fuertemente nacionalizada (1982: p. 206).

(1980: I, p. 213) que el hecho comentado permite entender el *Coloquio* “exclusivamente de acuerdo con su calidad artística en relación a los modelos que recuerda”, debido a que “la existencia de un documento en lugar de un relato oral permite colocar las cosas en otro plano, de modo que Peralta se calma y trae a cuento a Esopo, prueba de que empieza a entender de qué se trata”. Insistimos en que todas estas cuestiones nos alejan y nos acercan a la vez a la novela picaresca y al protagonismo de un pícaro en la misma novela.

Pero detengámonos ya en el *Coloquio*. En la última novela de la colección Cervantes pone el broche final de su mesa de trucos, y en ella sí encontramos a dos protagonistas pícaros, al menos uno de ellos, Berganza, quien narra en primera persona su vida. Vamos a aislar dos hechos relevantes para el propósito de este punto, al menos al principio, para después introducirlos como se merecen: uno es la condición perruna de los protagonistas, ya que se comportan como humanos y hablan como humanos, y las segunda, más delicada, las intervenciones de Cipión¹⁶³. En este primer punto nos centraremos en Berganza simplemente para comprobar si entraría en el molde del pícaro al modo de Lázaro y Guzmán.

Pues bien, Berganza nos cuenta su existencia y nos habla de sus orígenes, en el Matadero de Sevilla, lugar muy bien elegido para el oficio de la picaresca por lo que nos va a contar, el tema, y por el contexto, y a la vez muy relacionado con los comienzos de Guzmán; nace de un padre ganapán y una madre hechicera, hecho que lo emparenta con Pablos¹⁶⁴. A partir de aquí, muchos de sus amos tienen ecos con otros personajes de las novelas picarescas consagradas: así, el alguacil, el poeta, el autor de comedias, el matemático y el arbitrista aparecen en el *Buscón*; también el autor de comedias y el poeta aparecen en el *Guzmán* apócrifo; y, por último, temas como el paso como estudiante en la Compañía de Jesús o el motivo del hambre al servicio de amos como, en este caso, con el morisco y el poeta, hechos que se dan en el *Lazarillo*, *Guzmán* y *Buscón*, así como su trabajo como alcahuete del jifero y gracioso del atambor, que aparece en el *Guzmán*. Como vemos, son demasiados los paralelismos expuestos hasta aquí.

¹⁶³ Blanco Aguinaga (1957: p. 332) nos dice que la vida de Berganza, “aunque central, es sólo una de sus partes”.

¹⁶⁴ Véase Sobejano (1975: p. 36).

Pero hay más. Si atendemos a la estructura propuesta por Molho (1970), que nos parece bastante acertada, encontraremos diez episodios en los que clasificar la vida de Berganza: el Matadero de Sevilla, los pastores, el mercader de Sevilla con el episodio de la Compañía de Jesús y la lucha con la esclava, comisario de policía con otros episodios dependientes como la casa de Monipodio, la Colindres y el bretón, el estafador estafado...; el atambor; la bruja Cañizares; los gitanos; el morisco; la compañía de comediantes; Hospital de la Resurrección, donde encontramos cuatro personajes, que son el arbitrista, el matemático, el poeta y el alquimista. Las clasificaciones son infinitas, casi una por cada estudio, pero no debemos detenernos en ello.

No cabe duda: la autobiografía de Berganza se ajusta perfectamente al relato en primera persona de otros pícaros de su misma estirpe. Servicio a varios amos, evolución psicológica de joven inocente a pícaro... Todo en Berganza es pura picaresca, en palabras de Avalle Arce. El matiz que aún no hemos analizado es el de la evolución psicológica de nuestro Berganza. Y es que existe una fuerte polémica sobre esta cuestión. La única faceta que parece fuera de toda discusión es la evolución en sí. La discusión de la crítica nace fundamentalmente de la bondad o maldad del personaje cervantino. Hay una parte de la crítica que apuesta por la bondad del can y otra parte que defiende la idea de que, como cínico y pícaro, su relato es falaz, hipócrita y manipulado¹⁶⁵. En cualquier caso el relato de Berganza descubre perfectamente la habilidad cervantina por la exposición tanto de temas y motivos, como de personajes, ambientes y situaciones cercanas a la picaresca. Tanto es así que Berganza imita a las mil maravillas el relato de un pícaro cualquiera cuando confiesa el mal que le rodea:

“Primero, has de presuponer que todos cuantos en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al Rey ni a su justicia; los más,

¹⁶⁵ Véanse las interpretaciones que al respecto dan Rodríguez Luis (1980: I, pp. 217-218), Walley (1957: pp. 210-212), L. A. Murillo (1961: p. 183), Bataillon (1973: p. 231), Sobejano (1975a: p. 40), Riley (1976: pp. 189-199), o incluso Forcione (1982: p. 275). En oposición encontramos sobre todo a El Saffar (1974: pp. 67-68).

amancebados; son aves de rapiña carniceras: mantiénense ellos y sus amigas de lo que hurtan” (OC II: CP, p. 899).

Como podemos comprobar Berganza reconoce dónde está la inmoralidad; pero claro, es el Berganza adulto y retirado en el Hospital de la Resurrección el que habla. Podemos ejemplificar las similitudes con cualquiera de las novelas picarescas, pero hemos elegido el siguiente fragmento del *Lazarillo* en el que el protagonista, impenitente hablador, nos hace la ya mítica descripción del ciego:

“Mas también quiero que sepa vuestra merced que, con todo lo que adquiría, jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi, tanto que me mataba a mí de hambre, y así no me demediaba de lo necesario. Digo verdad: si con mi sotileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre; mas con todo su saber y aviso le contaminaba de tal suerte que siempre, o las más veces, me cabía lo mas y mejor. Para esto le hacía burlas endiabladas, de las cuales contare algunas, aunque no todas a mi salvo” (I: p. 15).

Ambos son pasajes similares que también podríamos encontrarlos muy parecidos en el *Guzmán* o en el *Buscón*. Cervantes ha encontrado la manera de reflejar la novela picaresca en el relato del mastín Berganza, un verdadero pícaro. El doble plano en el que encontramos al mismo personaje, pícaro joven que vive las aventuras picarescas, y el del pícaro adulto, evolucionado y arrepentido de su vida delictiva e inhumana que nos expone un caso —que analizaremos más adelante.

Concluimos, pues, que nos encontramos ante un verdadero pícaro que evoluciona y que articula su vida entorno al servicio a varios amos, al más puro estilo de Lázaro de Tormes, en mayor medida que Guzmán, quien sirve a menos amos que el perro.

Ahora debemos introducir las dos variables que dejamos a un lado momentáneamente, y con permiso, para analizar la autobiografía de Berganza. La primera de ellas era precisamente su condición de perro: entendemos que Cervantes se sirve de este recurso por varios motivos, aunque únicamente podemos especular sobre ellos. Una posible motivación sería la ridiculización de la figura del pícaro, convertida aquí en bestia; la segunda posibilidad sería la

facilidad para articular el servicio a varios amos que a Cervantes le posibilita el que su protagonista pícaro sea un perro, pues como sabemos es un animal fiel seguidor de su amo. En cualquier caso entendemos que Cervantes se podría haber servido de un procedimiento mucho más sencillo y que no le hubiera supuesto problemas de verosimilitud en su relato¹⁶⁶. Permítasenos especular por un momento: a Cervantes le hubiera sido infinitamente más sencillo hacer que Campuzano escuchara la conversación de dos compañeros de habitación, hombres, que se contaban sus desventuras, y que estos fueran dos pícaros arrepentidos. Una opción más verosímil, creíble y razonable incluso para la trayectoria literaria de Cervantes. Pero no. Elige el complutense insertar un nuevo juego en su relato y que el resultado sea, afortunadamente, el que conocemos hoy. A partir de aquí la siguiente cuestión es por qué toma la decisión de convertirlos en perros. Y, de nuevo, la respuesta más sencilla es la que dimos más arriba: la de ridiculizar la exitosa figura literaria del pícaro. Además todo queda velado por las cortinas y tapices que entre los canes y el lector ha introducido la habilidosa pluma cervantina. Berganza es un perro que, junto con su amigo Cipión, reciben el fantástico don del habla por hechizo y magia, hecho totalmente inverosímil; pero que incluso está semioculto porque es un relato que realiza el personaje de Campuzano y que está leyendo para sí el amigo de éste, el licenciado Peralta mientras el primero duerme una siesta; y no acabamos aquí, puesto que el relato es lo que recuerda Campuzano de lo que presenció supuestamente en una noche mientras estaba convaleciente en el Hospital de la Resurrección con fiebres altas. De noche, con fiebre, enfermo al fin, estos elementos hacen que, como lectores, nos fiemos poco de la verosimilitud de lo que está escrito por Campuzano, quien además es, contado por él, un soldado-buscón, puesto que pretendía engañar a su futura esposa, una ‘tapada’-prostituta que acaba engañándolo a él; con esto queremos significar que el personaje de Campuzano tampoco es especialmente fiable como narrador. Al fin, da con sus huesos en el hospital enfermo de sífilis y, aún convaleciente le cuenta todo a su amigo Peralta. Finalmente, la historia de

¹⁶⁶ Sobre este tema Riley (1972: pp. 301-304) hace un análisis magistral, como siempre. Basten estas breves afirmaciones: “Es la única novela suya basada en algo que es, lisa y llanamente, imposible. Trata de justificarla utilizando por lo menos tres procedimientos distintos, e incluso así no queda satisfecho”.

Campuzano y Peralta tampoco está narrada por ninguno de los dos personajes en primera persona, sino que es un narrador omnisciente en tercera persona quien nos da entera noticia de la historia de Campuzano.

Todos estos obstáculos nos ha puesto Cervantes hasta llegar a Berganza. Por lo tanto, la impresión del lector es que la autobiografía de Berganza, está, al menos, y siendo extremadamente benévolo, en entredicho, por no decir directamente que el complutense nos está formulando y advirtiendo sobre la falta de verosimilitud de la novela picaresca como concepto, sobre todo en su forma autobiográfica, por mucho que estemos tratando y hablando de pícaros.

El segundo punto que se nos permitió obviar eran las intervenciones de Cipión. Pues bien, para nuestro objeto de estudio en este apartado las intervenciones del amigo de Berganza no son especialmente relevantes, ya que Cipión se dedica fundamentalmente a modular y corregir a su amigo, sí, pero básicamente en la forma de narrar, y no en el contenido de lo narrado. Es cierto y debemos admitir que una parte de las críticas de Cipión van contra lo que él llama murmurar, es decir, criticar a los demás y sentenciar sobre el comportamiento humano. Pero las mayores críticas se dirigen contra las digresiones de Berganza¹⁶⁷. Veamos algunos ejemplos de estas intervenciones de Cipión: “di adelante”, “sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres”, “mas quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante”, “basta, adelante, Berganza, que ya está entendido”, o “¿al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello!”... y muchas más que van marcando el camino que debe llevar como narrador el perro Berganza.

El uso que de Cipión hace Cervantes es muy específico: se dirige contra la forma de narrar de Berganza, de Mateo Alemán, pero es éste otro asunto que no nos ocupa en este punto. Lo que nos interesa resaltar es que los personajes sean auténticos pícaros, y lo son, sobre todo Berganza, que es quien nos justifica su estado en el momento de la narración. Al fin, Cervantes nos ha enseñado lo que es un pícaro de verdad, al modo de Lázaro, Guzmán, Pablos o incluso Justina. Globalmente el objetivo de Cervantes es muy distinto que el de construir una

¹⁶⁷ O como reconoce Rey Hazas (2003: p. 390): “predominan ampliamente los juicios de crítica literaria, que constituyen más del 60 por 100 de sus intervenciones”.

novela picaresca, pero el ingrediente principal está presente, aun en forma de perro.

A modo de conclusión, debemos aclarar que los personajes más cercanos a la novela picaresca canónica son realmente pocos en el conjunto de la novelística cervantina, y siempre manejados por Cervantes con otros fines mucho más amplios y ambiciosos y que en todo momento se presentan como creaciones vivas y humanas, incluidos los dos canes del *Coloquio*. Desde sus primeras manifestaciones en el *Quijote* aparecen como personajes que nos acercan a la realidad, no, al realismo cervantino más descarnado: el pícaro ventero o el propio Andresillo son buenos ejemplos de ello, aunque, cómo no, el mejor y más aproximado es el de Ginés de Pasamonte. Pero Cervantes, al incluir a personajes de este pelaje lo hace para construir a partir del propio género, intentando por todos los medios mostrar los defectos y las fallas que ha percibido en las grandes obras del género. No debemos olvidar la gran admiración que el complutense siente por el *Lazarillo* y por el *Guzmán*, aunque ello no es óbice para que Cervantes, como buen crítico, no halle problemas y peligros en el exitoso nuevo género. Y qué mejor forma de homenajear el género que dándole carta de naturaleza con las famosas palabras de Ginesillo.

Pero al igual que le ocurre con las novelas de caballerías, por las que también sentía admiración, propone una nueva forma de género novelístico. Por todo esto siempre se ha ligado la creación de la novela con Cervantes primero, y después con el binomio Cervantes-Alemán, ya que es difícil entender la novela cervantina sin la alemaniana. Pero volviendo al interés de este apartado, y en un último repaso, personajes como Rincón, Cortado o el propio Berganza sí son auténticos pícaros, salvando de nuevo la especie canina de este último. Su trayectoria vital está íntimamente ligada con Lázaro, Guzmán o Pablos, por mucho que sirvan a Cervantes para mostrarnos nuevos caminos del género como concepto literario, porque Cervantes compite en el único terreno que domina y del que se sabe dominador: el literario.

Las nuevas propuestas están encima de la mesa, Cervantes responde a las novelas dominadoras del panorama literario del momento señalando al lector dónde están los problemas —y las virtudes— del tipo de obra que tiene entre

manos, exactamente lo mismo que hizo con el resto de géneros que existían a comienzos del XVII. Es posible que, después del cotejo que hemos hecho, pueda parecer que sólo tres personajes de las *Ejemplares*, y uno de ellos es un perro, verdaderos pícaros, si bien en el repaso nos hemos asomado a la vida de hasta once de ellos que en mayor o menor medida cumplen con las características. En cualquier caso, hay que tener muy presente que la novelística cervantina que la crítica ha venido considerando más cercana al realismo se encuentra representada casi por completo en este repaso¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Véanse, por ejemplo, las acertadas clasificaciones temáticas y de género que hacen Rodríguez Luis (1980) o Zimic (1996).

2.4. La libertad y el determinismo: el origen vil

Bajo este oxímoron analizaremos la forma en que nuestro autor entendía la literatura y, de nuevo, la vida, pues ambos conceptos están, como hemos comprobado en numerosas ocasiones, íntimamente ligados. Debemos aclarar que tanto en este apartado como en el siguiente alteraremos la forma de análisis y veremos de manera global cómo Cervantes entiende el determinismo de la novela y picaresca y el caso como eje vertebrador de la misma, ya que, como se hará evidente, el complutense no admite el primero de ellos y tan sólo de forma tangencial el segundo. Los estudiosos siempre han visto en este rasgo otro de los ejes vertebradores del género, ya que se amoldaba a las mil maravillas a lo que pretendía el autor. Así, nos recuerda Rey (2003: p. 23) que

“otra de las constantes primigenias de la picaresca [es] la constatación inicial y palmaria de la vileza del linaje del protagonista. [...] Así pues, merced al rasgo axial de la mancha de linaje, todo pícaro está en gran medida predeterminado moralmente hacia el mal y socialmente hacia la permanencia en su grupo, por lo cual, desde una perspectiva conservadora e inmovilista, la ‘prehistoria’ picaresca sirve para explicar cabalmente la imposibilidad del ascenso ético-social, a partir ya del estigma inicial, que justifica y da sentido a su caída final, vista así como algo lógico e inevitable”.

Pero tomemos también unas palabras de Garrido Ardila (2008: pp. 254-255), quien también apunta en este sentido:

“Determinismo y albedrío constituyen los dos polos entre los que oscila el proceder del pícaro: determinado por su prehistoria, el pícaro habrá de pugnar con el destino y la fortuna por ascender, desde su vileza, por medio de su albedrío. [...] Es en la dialéctica determinismo-albedrío donde descubrimos también la falsedad del mensaje religioso que el narrador pretende y, por tanto, la imposibilidad de considerar esta literatura, en su esencia, como literatura contrarreformistas. Tanto Lázaro como Guzmán declaran que relatan sus vidas para narrar su ascenso de la vileza a la honradez, esto es, para demostrar por medio de sus experiencias que el albedrío es más poderoso que el determinismo. Sin embargo, siendo el ascenso de Lázaro apenas

aparente y siendo la conversión de Guzmán falaz, los narradores no vienen sino a incidir en su concepción de que es el determinismo, la prehistoria de los hombres, lo que marca ineluctablemente su rumbo en el mundo”.

Desde el *Lazarillo*, y de forma más acusada en el *Guzmán*, novela que toma para sí este rasgo y lo lleva al paroxismo, el determinismo como forma de entender el mundo, la vida, son básicos para comprender el proyecto que iniciara el anónimo autor. Como dice Lázaro (p. 7) en el ‘Prólogo’: “consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuanto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto”.

Lázaro ya nos advierte de que la Fortuna no le ha favorecido pero que, a pesar de ella, en contra del destino, ha salido adelante y, como él mismo dice, ha llegado a buen puerto. Pero estas palabras se contradicen con lo que después nos explica el pícaro, ya que utiliza sin rubor todas las armas dialécticas que a su alcance tiene para convencer a Vuestra Merced —y, claro, al lector— de que se encuentra en la cumbre de su buena fortuna —de nuevo la Fortuna— a pesar de consentir el amancebamiento de su mujer con el Arcipreste de San Salvador, y todo por mantener su estatus económico. A una pregunta directa el de Tormes responde (p. 7) al “caso por muy extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona”. De tal manera, Lázaro responde de forma exageradamente digresiva a una pregunta aparentemente sencilla y fácil de responder. Lo que oculta Lázaro es la inversión de valores que ha sufrido a lo largo de su vida, sin que él sea responsable de nada. Su linaje y los amos a los que ha servido —la sociedad— lo han convertido en lo que es, sin que él haya sido nunca libre de elegir su destino. Y qué mayor digresión y justificación la de Guzmán quien, sin que nadie le pregunte nos cuenta al discreto lector —o al vulgo, como queramos— nos cuenta sus aventuras y sus cavilaciones morales sin, en muchas ocasiones, solución de continuidad. Aparte las digresiones, la novela picaresca propone un mundo, una sociedad hostil y cerrada que nos impide realizarnos y tomar las decisiones cruciales para nuestra vida. Cuántas veces clama Guzmanillo contra esos momentos en los que parece

decidir por su natural inclinación. Como botón de muestra, y obviando adrede su marca genealógica —como el diablo—, pues hablaremos sobradamente de ella, dice el propio Guzmán (I, II, 6, p. 299): “Perdíme con las malas compañías, que son verdugos de la virtud, escalera de los vicios, vino que emborracha [...] después los malos amigos me perdieron dulcemente”. Guzmán no es responsable de lo que ocurre, siempre hay otras vicisitudes que lo marcan y lo llevan por caminos sinuosos. En fin, las mayores y mejores justificaciones de nuestros protagonistas pícaros vienen desde estas dos vertientes: la herencia y la sociedad, y de ellas el pícaro no puede deshacerse. Guzmán nos intenta enseñar que gracias al arrepentimiento, la penitencia y la religión es posible salvarse, pero nos lo dice un hombre desde galeras, condenado por sus delitos; aun así, tampoco podemos estar seguros de que el arrepentimiento sea del todo sincero; largo se ha discutido al respecto, por lo que pasaremos por encima sobre la polémica. En cualquier caso, también la herencia, como le ocurría al pobre Lázaro, marcará su existencia:

“La sangre se hereda y el vicio se apega; quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres. Cuanto a lo primero, el mío y sus deudos fueron levantiscos. Vinieron a residir a Génova, donde fueron agregados a la nobleza; y aunque de allí no naturales, aquí los habré de nombrar como tales. Era su trato el ordinario de aquella tierra, y lo es ya por nuestros pecados en la nuestra: cambios y recambios por todo el mundo. Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de logrero. Muchas veces lo oyó a sus oídos y, con su buena condición, pasaba por ello. No tenían razón, que los cambios han sido y son permitidos” (I, I, 1, pp. 111-112).

Como vemos, el origen del pobre Guzmán tampoco es especialmente feliz. Incluso refiriéndose a su madre nos dice el pícaro que es de poco fiar, ya que incluso Guzmán no podía saber quién era realmente su padre:

“Entre estas y esotras, ya yo tenía cumplidos tres años, cerca de cuatro; y por la cuenta y reglas de la ciencia femenina, tuve dos padres, que supo mi madre ahijarme a ellos y alcanzó a entender y obrar lo imposible de las cosas. Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos. Ambos me conocieron por hijo: el uno me lo llamaba y el otro

también. Cuando el caballero estaba solo, le decía que era un estornudo suyo y que tanta similitud no se hallaba en dos huevos. Cuando hablaba con mi padre, afirmaba que él era yo, cortada la cabeza, que se maravillaba, pareciéndole tanto -que cualquier ciego lo conociera sólo con pasar las manos por el rostro” (I, I, 2, pp. 139-140).

De nuevo Cervantes, agudo lector y mejor crítico, percibió que herencia y sociedad eran las claves que marcaban el futuro y el destino del protagonista, hechos que para nuestro autor no podían ser determinantes para ningún ser humano, y tampoco para ninguna de sus criaturas literarias. Fijémonos primero en unas palabras de Guzmán, que contrastaremos con otras don Quijote:

“Las estrellas no fuerzan, aunque inclinan. Algunos ignorantes dicen: «¡Ah señor!, al fin había de ser y lo que ha de ser conviene que sea.» Hermano mío, mal sientes de la verdad, que ni ha de ser ni conviene ser: tú lo haces que sea y que convenga. Libre albedrío te dieron con que te gobernases. La estrella no te fuerza ni todo el cielo junto con cuantas tiene te puede forzar; tú te fuerzas a dejar lo bueno y te esfuerzas en lo malo, siguiendo tus deshonestidades, de donde resultan tus calamidades” (I, III, 10, p. 437).

“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (OC I: DQ II, cap. LVIII, p. 989).

En palabras de Rey Hazas (2005: p. 187), “parecería que, en vez de contemporáneos, ambos autores se hallaran a muchos años de distancia”. Y no es que Mateo Alemán no creyera en el libre albedrío, sino que para él el pícaro era la criatura elegida para representar la ignominia humana, el ser incapaz de modificar el destino de los hechos y de las personas y que, impotente, elige el mal a pesar de conocer el bien por culpa del pecado original. La expresión de libertad de la época era precisamente ésta, la que promulgaba la Iglesia como institución y la que finalmente propone Alemán, la oficial. Pero si nos fijamos en la respuesta de Cervantes nos daremos cuenta de que su postura vital y literaria era muy otra. Y

es que para el alcalaíno la privación de libertad es el mayor mal que acecha al hombre, y él lo experimentó, lo conoció y lo padeció. Por eso se rebeló contra esta cuestión con tanta virulencia en sus textos, como veremos a continuación.

Al encontrarnos únicamente con ciertos aspectos muy colaterales de la picaresca en el *Quijote*, como los personajes, los puntos de vista etc. vamos a centrarnos en las novelas que más se han aproximado al género. Estas trazas picarescas las vimos en la Parte III del presente trabajo y no debemos insistir en ellas.

Al adentrarnos en las *Ejemplares* debemos aclarar que, globalmente, Cervantes abogó por unos personajes libres y sin estigmas de ningún tipo, ni sociales ni hereditarios, y que sólo encontramos en algún momento puntual, y no exento de polémica. Y precisamente comenzaremos el repaso por una de estas polémicas con *Rinconete*, novela en la que, como ya hemos visto, y a riesgo de repetirnos, diremos que un narrador externo nos presenta a los dos protagonistas pícaros, cuyos padres parece que no son de buena familia. Si recordamos las palabras de los propios protagonistas de la narración, en ellas nos explican su ascendencia: “mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo. Algunos días le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera, que no daría ventaja en echar las bulas al que más presumiese en ello” (OC II: RyC, p. 562).

El primero de ellos, Pedro del Rincón, tiene un padre que se dedica a echar las bulas, oficio de clara raigambre picaresca; y si no, recordemos dónde leímos por vez primera a qué se dedicaba el buldero del *Lazarillo*. Es curioso y no exento de cierta ironía que, a pesar de su oficio, Rincón nos dice que su padre es “persona de calidad”. Cualquier lector de la época identificaba con facilidad el oficio del padre de Rinconete con la novela picaresca y el *Lazarillo*. Pero pasemos a la familia de Cortado, cuyo padre “es sastre, enseñóme su oficio, y de corte de tijera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas” (OC II: RyC, p. 564). El padre de Cortadillo practica un oficio que siempre, como ya vimos más arriba, se había relacionado con el latrocinio. En este punto es donde hay más disensiones entre la crítica [*vid. supra*]; pero alejándonos de la polémica, debemos observar que los oficios paternos no parece que hayan empujado ni forzado a nuestros

protagonistas a ningún tipo de vida picaresca, muy al contrario son ellos mismos los que deciden qué camino toman en sus vidas. Hablan primero Rincón y después Cortado:

“Pero, habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego y di conmigo y con él en Madrid, donde con las comodidades que allí de ordinario se ofrecen, en pocos días saqué las entrañas al talego y le dejé con más dobleces que pañizuelo de desposado” (OC II: RyC, p. 562).

“Enfadóme la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de mi madrastra. Dejé mi pueblo, vine a Toledo a ejercitar mi oficio, y en él he hecho maravillas; porque no pende relicario de toca ni hay faldriquera tan escondida que mis dedos no visiten ni mis tiseras no corten, aunque le estén guardando con ojos de Argos” (OC II: RyC, p. 564).

Resulta especialmente llamativo que cuando ambos protagonistas hablan sobre quiénes son y, sobre todo, cuál es su linaje, aparece una conjunción adversativa en el primer caso y una mueca de disgusto en el segundo, queriendo indicar que a pesar de su ascendencia son ellos los que han tomado las riendas de su vida, pese a su corta edad, y deciden buscarse la vida por su cuenta, incluso ejerciendo el florido oficio de la picardía. Cervantes parece estar respondiendo al propio Alemán con esas dos formas de contrariar, incluso de renegar de sus respectivas familias. Se refiere el alcalaíno directamente al pícaro Guzmán o a Lázaro al decirles directamente que la ascendencia no determina la vida de nadie. De hecho, las situaciones dialogísticas son muy distintas, y el penitente hablador que es el pícaro se ve trocado por un diálogo ágil. Ciertamente es que Cervantes está reflejando a través de su narrador una conversación oral, mientras que los pícaros Lázaro y Guzmán lo hacen en primera persona y dialogando por escrito directamente con el lector; en cualquier caso el relato de la vida de Rincón y Cortado no es “muy por extenso”, en palabras de Lázaro, sino escueto y muy de puntillas por una cuestión tan relevante como la ascendencia.

Muy al contrario de lo que ocurre en este ejemplo del *Lazarillo* (I, pp. 12-13), cuando cae en manos del ciego:

“En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él, diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalzar la fe, había muerto en la de los Gelves, y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba me tratase bien y mirase por mí, pues era huérfano”.

Lázaro no toma ninguna decisión, es su madre quien lo entrega al ciego para que aprenda a vivir. No es libre.

Cervantes, por tanto, quiere dejar patente que a pesar de que sus protagonistas son muy dignos pícaros por su linaje son ellos y no el estigma de su familia quienes deciden su futuro. Rincón y Cortado parece que sí están dispuestos a superar esta mancha de nacimiento que padecen buscando otra vida alejada lo más posible del destino que parece que les espera. Quizá por este motivo exista esa alegría que parecen desprender ambos pícaros, como ya advirtió la crítica desde los primeros estudios. Por encima de su mísera vida Cervantes canta a los cuatro vientos su libertad de elección como ser humano, por encima del pecado original que nos marca desde el nacimiento, y lo hace poniéndolo en boca de los dos pícaros hermanos de Lázaro y Guzmán, en su terreno, en el terreno literario, como no podía ser de otra manera. Rincón y Cortado nos hablan de su genealogía vil de una manera muy distinta a como lo hacen los otros dos pícaros. Primero, Lázaro lo hace con detalle pero de una manera en la que, con comicidad, se desprende cierto orgullo, sin un solo pero a los padres que tuvo. De hecho nos movemos en una mezcla de tono entre sutil y una deliciosa asepsia en su narración.

“Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre (que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho), con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida” (I, pp. 9-10).

No hay el más mínimo atisbo de sentimientos hacia lo que fue su padre, ni vergüenza ni pena. Pero veamos qué nos dice de su madre.

“Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos, y vínose a vivir a la ciudad y alquiló una casilla y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas. Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento” (I, p. 10).

Lázaro es perfectamente consciente de lo que está contando. Quizá con ocho años no era lo suficientemente maduro ni tenía el suficiente mundo para saber a qué se dedicaba su madre, pero en el momento de escribir la epístola a Vuestra Merced sí sabía qué ocurría en su casa. Y los hechos que narra son lo bastante graves como para mostrar algún tipo de, al menos, vergüenza y rubor. No es así, y además parece casi más un narrador no implicado en la historia que el hijo de sus padres.

Y qué decir del pobre Guzmán, quien primero nos advierte de su confuso nacimiento y ya nos dice que si lo contaran otros no parecería tan oscuro. Además narra porque es necesario el conocimiento de dónde viene. ¿Por qué? Sólo puede haber un motivo: la mancha del pecado original en forma de linaje vil lo ha estigmatizado. Así, Guzmán nos enseña sus vergüenzas en forma de padres ignominiosos. El pobre Guzmán siempre decide mal, siempre toma la determinación de seguir haciendo el mal a pesar de que tiene oportunidades para cambiar su destino de pecador, y todo por culpa del libre albedrío. Pero es precisamente ese libre albedrío el que le lleva al estado en el que se encuentra. Para comprobar la similitud en el tono que marcan tanto Lázaro como Guzmán a la hora de hablar de su linaje, en este caso de su madre, véanse las siguientes palabras de Guzmán: “Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos” (I, I, 2, pp. 139-140). Incluso unas páginas (I, I, 2, pp. 128-129) antes había reproducido unas palabras de su madre que no la dejaban en buen lugar. Merece la pena traerlas aquí:

“La señora mi madre hizo su cuenta: ‘En esto no pierde mi persona ni vendo alhaja de mi casa, por mucho que a otros dé. Soy como la luz: entera me quedo y nada se me gasta. De quien tanto he recibido, es bien mostrarme agradecida: no le he de ser avarienta. Con esto coseré a dos cabos, comeré con dos carrillos. Mejor se asegura la nave sobre dos ferros, que con uno: cuando el uno suelte, queda el otro asido. Y si la casa se cayere, quedando el palomar en pie, no le han de faltar palomas’”.

Al igual que Lázaro, Guzmán no sólo no se avergüenza de lo que está narrando sino que muestra ese tono aséptico en lo que cuenta que llama poderosamente la atención. Y fijémonos en el lugar en el que deja a su madre al reproducir sus palabras.

Pero volvamos al *Rinconete*. No nos vamos a detener en el encuentro de los dos pícaros, en ese crucial “al acaso”, por casualidad del comienzo de la novela, puesto que otras mentes más brillantes que la nuestra se ocuparon largamente de ello. Para seguir con nuestra línea argumental sí es pertinente decir unas breves palabras: los protagonistas cervantinos se encuentran por casualidad, no por ningún tipo de determinismo ni de destino. Nada está escrito para los personajes de Cervantes; son ellos los que se construyen su sino. De hecho, más adelante nos volvemos a topar con otro “acaso” en la misma obra (OC II, RyC, p. 565): “A esta sazón, pasaron acaso por el camino una tropa de caminantes a caballo, que iban a sestar a la venta del Alcalde”. La casualidad juega un papel muy importante en la novela y parece que Cervantes está muy interesado en jugar con ella, de nuevo para marcar distancia con la novela picaresca, con una vida y un destino tan cerrado y donde no hay prácticamente hueco para la casualidad.

Los pícaros Rincón y Cortado, a quienes Cervantes dota de una enorme habilidad e inteligencia, a pesar de su origen y de su corta edad, deciden compartir camino una vez se han despojado de la falsedad en sus presentaciones. El narrador nos enseña lo engañoso de los distintos registros sociales, tanto en el habla como en la vestimenta pero, una vez superado este primer momento de desconfianza emprenden la marcha juntos. Como vimos más arriba, Rincón y Cortado deciden en todo momento qué pasos van a dar y, lo más importante, a dónde les llevan

esos pasos. Así, ambos deciden compartir sendero con los mismos caminantes que vimos anteriormente, y servirles por conveniencia, camino de Sevilla.

“En esto, Cortado y Rincón se dieron tan buena maña en servir a los caminantes, que lo más del camino los llevaban a las ancas; y, aunque se les ofrecían algunas ocasiones de tentar las valijas de sus medios amos, no las admitieron, por no perder la ocasión tan buena del viaje de Sevilla, donde ellos tenían grande deseo de verse” (OC II, RyC, p. 565).

Su decisión está por encima de su instinto de desvalijar a los caminantes; pueden contenerse y deciden hacerlo por conveniencia y porque son capaces de elegir el bien, porque no están inclinados a ello. Ésta es la clave, la inclinación. Nuestros jóvenes pícaros no tienen inclinación, sino determinación. La curiosidad, una vez llegados a Sevilla, los lleva a convertirse en esportilleros, oficio propio de pícaros y ganapanes, no sin antes suspirar al ver las galeras que allí en el puerto había, pareciendo recordar lo que al pobre Guzmán le había ocurrido, en otro guiño cervantino a la magna obra alemaniana.

Pues bien, el trabajo de esportillero es bien pintado por un joven asturiano que lo ejercía y, de nuevo, ambos deciden seguirle atraídos por la libertad que les aporta no tener que dar cuenta a ningún amo, algo que ya habían hecho al servir anteriormente a los caminantes. Una vez más, lo importante es la libertad; cuanta más, mejor. Pero de nuevo entra en juego el beneficio que del asunto puedan sacar, y éste les viene al pelo “por parecerles que venía como de molde para poder usar el suyo con cubierta y seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas” (OC II, RyC, p. 567). Mientras son esportilleros están decididos a seguir con sus fechorías, y qué mejor que la compañía de éste para poder cubrir los ilícitos. No pierde ocasión Cervantes de mostrar el buen entendimiento de los dos muchachos y, cuando todos los mozos de la plaza “hiciéronles mil preguntas, y a todas respondían con discreción y mesura” (OC II, RyC, p. 568). Como podemos ver, Cervantes no sólo se preocupa de que sus personajes sean libres, sino que además, y lo que es casi más importante, a pesar de su origen humilde, son capaces de ser discretos, muy al contrario de los ejemplos que pusimos más arriba de Lázaro y Guzmán, pícaros indiscretos con sus vergüenzas personales y

familiares. El exhibicionismo de los pícaros no tiene parangón literario, dignos herederos de la tradición celestinesca. A partir de aquí entran en trato con uno de los muchachos de la cofradía de Monipodio, quien les habla en lenguaje de germanías, cuyo entendimiento se les escapa a nuestros dos esportilleros, prueba de que, a pesar de ejercer la florida picardía, todavía se encontraban muy lejos de la bellaquería de las cofradías sevillanas.

Se convierten Rincón y Cortado desde entonces en meros espectadores de todo lo insólito que allí ocurre, sin perder ripio de nada de lo que aquel extraordinario espectáculo les ofrece. Grande es la sorpresa cuando descubren que, buscando libertad encuentran el corsé de los impuestos que hay que pagar por robar, como si de la sociedad dentro de la ley se tratara, algo de lo que ambos huían como buenos pícaros.

“Yo pensé –dijo Cortado– que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala; y que si se paga, es por junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas. Lo único que tenían que pagar, creía Cortado era el ir a la horca si les cogían por sus fechorías, pero nunca dinero. Y aquí aparece lo más parecido al destino que aparece en la novela cervantina pero que, evidentemente, Cervantes no lo cree así, y habla de la suerte. A nuestros protagonistas no les convence para nada el sistema tributario que ha impuesto el bárbaro de Monipodio, ni que existan ladrones al servicio de Dios y de la gente, pero pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan” (OC II, RyC, p. 572).

Es la suerte la que les ha llevado a esta situación, el “acaso” que vimos más arriba, sin que nada ni nadie los forzara a ello.

Una vez vistos los disparates de los que son testigos en el patio de Monipodio se produce la otra gran respuesta a la cerrazón de la novela picaresca, y es la negación que los protagonistas enuncian a la vida de los cofrades, a los que niegan en muchos sentidos y por muchas razones. La primera de las negaciones a Monipodio y sus secuaces se debe al “buen natural” de los protagonistas, de Rincón más específicamente en este caso. Es decir, que Rincón estaba inclinado,

sí, pero su inclinación era hacia la bondad, no hacia la maldad, como ocurre más concretamente en el *Guzmán*. Así, nos dice el pícaro alemaniano: “¿No consideras la perversa inclinación de los hombres, que no sienten sus trabajos cuando son mayores los de sus enemigos?” (I, I, 7, p. 191). O más adelante nos dice también que “Pesóle tanto de mi mala inclinación, viendo cuán disolutamente sin temor ni vergüenza procedía, que mandó me hiciesen un vestido y con él me echasen de casa en la forma que lo había mandado antes” (I, III, 9, p. 433). Y más: “Querer culpar a la naturaleza, no tendré razón, pues no menos tuve habilidad para lo bueno, que inclinación para lo malo. Mía fue la culpa, que nunca ella hizo cosa fuera de razón; siempre fue maestra de verdad y de vergüenza, nunca faltó en lo necesario” (I, III, 9, p. 434). El texto está trufado de confesiones de este tipo, que están ciertamente en las antípodas el arte cervantino y el de Alemán. Finalmente, uno de los elementos que más alegría y regocijo hacen sentir al lector de esta gran novela es la forma en la que sus protagonistas afrontan la situación vivida. Y existían dos opciones: o asumirlas con gravedad, pues lo visto en el patio de Monipodio no es una nonada; o bien observarlas con perspectiva y tomarlas con cierta distancia y mayor dosis de ironía, que es la opción que toma Cervantes, quien echa una última sonrisa socarrona y se aleja sin mirar atrás.

No es necesario hacer mayores juicios de valor, ni murmurar, ni filosofar, ni dogmatizar ni sermonear: te sonríes y te alejas cuando algo ha dejado de interesar. Ésta es la ejemplaridad cervantina, su enseñanza y su guiño al lector, quien toma la lección por sí solo, sin que ningún personaje se lo muestre. Es magnífico.

Las últimas palabras, las últimas enseñanzas de los protagonistas, nos invitan a la mesura en todo lo que en la vida nos ocupa, y la conclusión no puede ser más clara y más tajante: “al descubierto vivía en ella [Sevilla] gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta” (OC II: RyC, p. 602). O sea que el problema residía en la falta de cordura, prudencia, entendimiento y buen natural de aquellos cofrades, algo de lo que quizá Cervantes también achacaría a algunos procedimientos de la novela picaresca, y que, como venimos observando, despliega en el *Coloquio*.

Así es como Cervantes entiende la libertad, tanto en la vida como en la literatura, exactamente igual que lo hacen Rincón y Cortado, ejerciéndola desde el punto en el que entienden que son capaces de hacerlo, a una tierna edad pero con determinación, en cada lugar, en cada ciudad y en cada puerto; en todas las situaciones posibles. Y en el fondo nos hallamos en el camino opuesto al que había principiado la picaresca. Pero lo realmente sobresaliente es la forma en la que el complutense responde al órdago picaresco en la formación del género novelístico recién estrenado, o como lo llamó el propio Alemán en la ‘Declaración para el entendimiento deste libro’, una “poética historia” (p. 95). Con *Rinconete y Cortadillo*, novela que tenía escrita, al menos en parte, muchos años antes, nuestro autor responde en muchos sentidos a la novela de Alemán, sobre todo. Y puestos a especular, no es descabellado pensar que, si Cervantes había pensado en *Rinconete* como un entremés para abrírnos las puertas de una cofradía delictiva, en algún momento decidiera darle un giro para dar respuesta a estos elementos morfológicos de la novela alemaniana tras su lectura y reflexión.

Pero avancemos en las *Ejemplares*, y permítasenos no dedicar esfuerzos a *El licenciado Vidriera*, ya que en esta novela Cervantes apunta, como ya hemos escrutado, levísimas referencias al género bribiático, y donde nada similar a una pugna entre libertad y determinismo apunta en esta novela.

Seguiremos, pues, con *La ilustre fregona*, novela en la que será al comienzo de la obra donde Cervantes señale directamente contra Lázaro y sus seguidores. Nuestros nuevos protagonistas, Carriazo y Avendaño, son directamente dos personajes de ascendencia noble. Ahora ya no se anda Cervantes con disimulos ni con sutilezas, y los protagonistas poseen un alto e ilustre linaje, como la fregatriz también protagonista. Son naturales de Burgos y, curiosamente, dejando claro el narrador que su linaje apunta alto, y en referencia directa a Lázaro y Guzmán, nos habla de los padres de ambos, quienes tienen dos hijos, uno cada uno, que serán los protagonistas de nuestra historia. A continuación, la declaración del narrador no deja lugar a dudas:

“Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento

que sus padres le hiciesen, solo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba” (OC II: LIF, p. 743).

Siendo realmente joven Carriazo busca, como Rincón y Cortado, la libertad, y decide explorar las posibilidades de la vida picaresca. Antes, el narrador expresa que los pícaros de los que nos habla no han sido forzados ni determinados por sus padres ni porque la vida les empuje a ello, sino por “inclinación”, por gusto, por decisión propia. No existe prehistoria que lo determine ni haga que su vida esté ya predeterminada. Esto sí es libre albedrío.

Por si acaso, Cervantes nos explica cómo es la vida de un pícaro, dónde se mueve y cómo vive, con sus atractivos y sus incomodidades. Y no es baladí la descripción que de ella se hace, puesto que Carriazo acaba siendo un verdadero maestro de lo que un pícaro puede y debe hacer. Es la manera de justificar que Carriazo se convirtió en un verdadero pícaro, que no era un juego ni un capricho, sino una verdadera elección, con todas sus consecuencias. Para ello, como decimos, es la descripción del ejercicio de la picardía que nos presenta el narrador [*vid. supra*]. Por la estrecha amistad que le une a Avendaño, su vecino, y de la misma edad, deciden ambos pasar el verano fuera de casa disfrutando una vez más de la vida del pícaro, motivados por el relato que Carriazo le había hecho a su amigo a su vuelta a casa. Engañan a sus padres y consiguen marcharse. Y hasta aquí llegan las atenciones cervantinas a la novela picaresca en la *Fregona*.

De nuevo constatamos un procedimiento parecido al que hemos visto en *Rinconete y Cortadillo*. El propósito de Cervantes es muy distinto al de crear una novela picaresca, pero algunos resortes de ésta le sirven a Cervantes para construir sus novelas. En este caso, como en el anterior, el complutense nos lleva por caminos alejados de las almadras gaditanas, y acompañamos a los protagonistas a una posada toledana en un giro argumental y estructural más que sorprendente. En *Rinconete* la sorpresa se esconde tras las paredes del patio de Monipodio y, en la *Fregona*, tras los muros de la posada del Sevillano. Parece como si Cervantes nos estuviera diciendo que cualquier pícaro puede cambiar el rumbo de su vida y

su destino al cruzar cualquier esquina. Y todo se produce gracias a los mismos recursos que había ya utilizado en *Rinconete*: el “acaso” y la “determinación”.

Por último, acabamos el repaso de este punto, como siempre, con el *Casamiento* y el *Coloquio*. Poco podemos decir en cuanto al determinismo y la libertad en el *Casamiento*, pues los hechos narrados no muestran ningún tipo de confrontación entre ambas concepciones vitales y literarias, pero sí debemos realizar un escrutinio más pormenorizado para el *Coloquio*.

Una vez más nos enfrentamos a la autobiografía de Berganza, el can que, junto con su compañero Cipión, portentosamente posee el don del habla. Ahora sí, un pícaro mastín tiene muchas ganas de hablar y contarnos su vida porque no sabe cuándo perderá ese prodigio. Veamos cómo comienza su autobiografía:

“Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos” (OC II, CP, pp. 898-899).

No existe mucha seguridad en las palabras del perro, pues las expresiones “paréceme”, “por donde imaginara”, o “debieron de ser” no están exentas de dudas e incertidumbre. Por un lado nos parece el mismo procedimiento empleado en el *Quijote*¹⁶⁹ y, por otro, es el procedimiento totalmente opuesto al empleado en la novela picaresca, donde no existen fisuras en cuanto al detallismo en unos hechos tan relevantes como la narración de quiénes fueron los padres y dónde nació el protagonista. Nadie duda de la cuna de Lázaro, o de Guzmán, quienes además llevan el apellido o sobrenombre de su lugar de nacimiento.

Pero volvamos al relato porque las siguientes palabras de Cipión podrían

¹⁶⁹ De cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía, se llamaba Quijada o Quesana... Imprecisiones muy claculadas. El objetivo al que apunta Cervantes es distinto en cada caso: en el *Quijote* apunta a la seguridad de las novelas de caballería en cuanto al nombre y procedencia de los héroes caballerescos, y en el *Coloquio* hacia la novela picaresca. Sin embargo no nos parece descabellado apuntar que quizás nuestro autor también estuviera pensando en la novela picaresca cuando comienza con las ambigüedades en su obra magna. En cualquier caso, lo que a Cervantes no le encajaba en su concepto de verosimilitud es la seguridad del narrador en cuanto a los datos de los protagonistas. La verdad es relativa, depende del punto de vista, y esta máxima la lleva Cervantes hasta las últimas consecuencias.

echar por tierra cualquier teoría literaria sobre la novela cervantina (OC II: CP, p. 899): “No me maravillo, Berganza; que, como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle”.

Debemos entender las palabras del can insertas en una novela y un contexto tanto literario como espiritual. Y nos vamos a explicar: se suele clasificar esta novela cervantina como la más amarga y desengañada de toda su producción, y veremos más ejemplos de ello dentro del propio *Coloquio*. No nos detendremos mucho en ello, pero por todos es conocido lo dramático del final de la vida de Cervantes en el terreno personal, incluso en el literario¹⁷⁰. Por otra parte, por la vertiente literaria, entendemos que la verosimilitud del relato apicarado al menos exige un guión no tan alegre como el que habíamos visto en el *Rinconete*, por ejemplo. Es cierto que la afirmación de Cipión contradice lo que Cervantes había manifestado en el resto de su producción en este sentido, si bien hay que poner en cuarentena esta afirmación puesto que supone un oasis dentro de toda su trayectoria. Incluso si asumimos el papel que le corresponde al personaje de Cipión no es para nada descabellado asumir que tal afirmación es coherente con su función dentro de la poética del *Coloquio*.

Pero sigamos escudriñando lo que nos ofrece la novela. Los dos perros comentan lo portentoso de su habla y deciden contarse su vida, dejando a un lado el cuidado del Hospital y dedicándose a hablar de ellos mismos, de sus vidas, pues, como dice Cipión, “mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas” (OC II: CP, p. 898). Pues bien, el perro Berganza, como buen can, se presta, como vimos más arriba, a ser un fiel servidor de hombres, y sólo tendrá amos, por lo que a Cervantes le facilita la labor de crítica social tan propia de la picaresca. Ya lo advirtió Riley (1990: pp. 92-93), para quien, como ocurre en las narraciones lucianescas, en esta novela Cervantes está “sobrepasando aún la alienación social del loco o del bufón”. Y es que Berganza —intuimos que también Cipión— es un pícaro al uso: va de amo en amo sirviendo y ayudando a todos ellos. Tanto es así que el destino y la libertad del perro Berganza quedan excesivamente limitadas por su condición animal. En esta

¹⁷⁰ Nos quedamos en este punto, el de la trayectoria vital de nuestro autor, aunque las hay más completas, con la de Cannavaggio (1987).

reflexión es importante aclarar que, mientras que los personajes picarescos o apicarados que nos había presentado Cervantes estaban muy lejos de estar cosificados por la herencia y la sociedad, los únicos personajes que se someten al destino y la falta de voluntad sean animales, perros en este caso. Es importante tener en cuenta esta valoración. Pero aun así, Cervantes siempre se guarda un margen de libertad, aunque sea mínimo: vamos a verlo.

El primer amo, Nicolás el Romo, jifero, enseña a Berganza a hacer sus primeras maldades. De éste huye para salvar su vida, ya que quería matarle por no obedecerle en uno de sus recados. Cuando llega al rebaño de ovejas, el pastor lo reconoce como perro “de casta”. Allí se siente bien, hasta que descubre el engaño de los pastores y los lobos y, no sin cierta ironía y pomposidad se pregunta “¿quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata?” (OC II: CP, p. 908). De hecho, como ya advertimos más arriba, la bondad de Berganza ha sido muy debatida. Por un lado, críticos como Rodríguez Luis (1980: I, pp. 217-218) nos han hablado de su “innata honradez” por este episodio de los pastores y por su lucha contra la esclava, al igual que la mayoría de críticos, quienes han visto en el can a un personaje de buen natural, de caridad cristiana, humildad y bondad. El retiro al Hospital de la Resurrección recuerda, por un lado, al de Guzmán en galeras y, por otro, a un hecho propio de la filosofía cínica, como sostiene Riley (1976: pp. 189-199)¹⁷¹.

Pero existen ciertas lagunas en el comportamiento de Berganza. El primero de ellos, en contra de lo expuesto por Rodríguez Luis, es el de los pastores: en él, resulta exagerada y forzada la reacción de Berganza ante el engaño, máxime teniendo en cuenta que él mismo había advertido las barbaridades que había presenciado anteriormente en el Matadero de Sevilla:

“¿Qué te diría, Cipión hermano, de lo que vi en aquel Matadero y de las cosas exorbitantes que en él pasan? Primero, has de presuponer que todos cuantos en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al

¹⁷¹ Por su parte, el retiro de los dos perros supone para Forcione (1982: p. 275) el culmen de la virtud de los protagonistas.

Rey ni a su justicia; los más, amancebados; son aves de rapiña carniceras: mantiéñense ellos y sus amigas de lo que hurtan” (OC II: CP, p. 899).

Tras estas declaraciones de Berganza cuesta tomar en serio su alarma y su gran sorpresa ante el engaño de los pastores. Demasiada impostura, quizá. Y por esta senda camina El Saffar (1974: pp. 67-68), para quien la autobiografía de Berganza es hipócrita por ser un personaje fracasado en multitud de oficios. Incluso Rodríguez Luis (1980: I, p. 236) admite culpa del perro en el episodio de la casa de la Colindres, donde se inicia la disputa con el bretón gracias a Berganza; en ese momento, “el sentido moral de Berganza parece haber experimentado cierta disminución”. También Márquez Villanueva (1991: p. 161) señala al pobre Berganza, puesto que “su quiebra moral es la de ser consciente de su pecado y no hacer nada por atajarlo”, al igual que Guzmán, añadimos nosotros. Incluso hay momentos como el que hemos visto en su primer encuentro con los pastores en los que parece forzar la narración de sus bondades por parte de otros personajes de la historia, cuando le reconocen su «buen ingenio, “buen natural”, incluso su “buena cara”. De nuevo parece impostado y forzado. Es cierto que Berganza, en una gran mayoría de ocasiones toma la decisión de abandonar a sus amos, pero el problema que nos encontramos es que en esas ocasiones las motivaciones que le llevan a tomar esa decisión son, cuando menos, discutibles. Veamos qué nos dice el propio Berganza.

“Del orden que tenía para entrar con amo, digo que ya tú sabes que la humildad es la basa y fundamento de todas virtudes, y que sin ella no hay alguna que lo sea. [...] Si me echaban a palos, sufríalos, y con la misma mansedumbre volvía a hacer halagos al que me apaleaba, que ninguno segundaba, viendo mi porfía y mi noble término. Desta manera, a dos porfías me quedaba en casa: servía bien, queríanme luego bien, y nadie me despidió, si no era que yo me despidiese, o, por mejor decir, me fuese; y tal vez hallé amo que éste fuera el día que yo estuviera en su casa, si la contraria suerte no me hubiera perseguido” (OC II: CP, p. 909).

Primero se muestra humilde para entrar a servir en una casa y aguantar lo que le hicieran, si bien más adelante se muestra orgulloso de lo bien que sirve a sus amos

y de que, gracias a ello, era él quien se despedía de sus amos cuando aquéllos no le convenían. Su siguiente amo es un mercader, junto con los episodios de la Compañía de Jesús y el de la esclava, y a todos ellos los abandona, “pareciéndome ser imposible guardarme de las asechanzas de tan indignados enemigos, acordé de poner tierra en medio, quitándomeles delante de los ojos” (OC II: CP, p. 922). Ésta es la justificación para dejarlos. El servicio al mercader tiene justificación en sí mismo, pues gracias a la asistencia a clases podemos probar la ‘sciencia’ del perro; además, en la lucha con la esclava es capaz de comprobar por sí mismo la calidad de su ética. El siguiente amo es un alguacil, al que acompaña nuestro can primero a la casa de la Colindres, donde, en un recurso muy parecido al que utilizó Cervantes en *Rinconete y Cortadillo* asistimos a una escena casi entremesil; en *Rinconete* observamos el retablo del patio de Monipodio y, en el *Coloquio*, a un entremés¹⁷². De hecho, el bretón aparece en la versión de Porras de la Cámara de la misma novela. Como hilo conductor de este episodio tenemos, por lo visto, al mismo alguacil, quien también nos lleva, con Berganza, al patio de Monipodio, y donde trata con los secuaces del bárbaro al que conocimos en *Rinconete*. Sus últimas palabras con las que narra el abandono del alguacil son las siguientes (OC II: CP, p. 932): “Quisieran los corchetes castigarme, y aun matarme a palos, y lo hicieran si el asistente no les dijera: ‘No le toque nadie, que el perro hizo lo que yo le mandé’. Entendióse la malicia, y yo, sin despedirme de nadie, por un agujero de la muralla salí al campo”. Huye el pobre Berganza, una vez más, de un más que probable apaleamiento.

El siguiente, un atambor, episodio anecdótico y que le sirve a Cervantes para llevarnos a Montilla, sirve de marco del discurso de la Cañizares, con tintes ciertamente demoníacos. Por último, nos adentramos en el aposento de ésta para asistir a la narración de la Cañizares. Éste es el núcleo central de la novela, pero de él nos ocupamos en su lugar [*vid. supra*]. Así, se marcha Berganza, quien debe huir, pues la gente lo toma por demonio: “Con este molimiento, a campana herida salí del pueblo, siguiéndome muchos que indubitablemente creyeron que era demonio, así por las cosas que me habían visto hacer como por las palabras que la

¹⁷² Véase Forciones (1984: p. 31) y El Saffar (1976: p. 52).

vieja dijo cuando despertó de su maldito sueño” (OC II: CP, p. 946). Tras el de la Cañizares, el siguiente episodio nos lleva con unos gitanos¹⁷³, con quienes está veinte días, suficientes para relatar sus formas de vida, que no cuadraban con las del perro y resume así: “Finalmente, ella es mala gente, y, aunque muchos y muy prudentes jueces han salido contra ellos, no por eso se enmiendan” (OC II: CP, p. 950). Ésta es la justificación para dejarlos.

Pasamos al morisco, su siguiente amo, con quien le ocurre algo parecido que con los anteriores:

“¡Oh cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, Cipión amigo, desta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas! Y si las hubiera de particularizar, no acabara en dos meses; mas, en efeto, habré de decir algo; y así, oye en general lo que yo vi y noté en particular desta buena gente” (OC II: CP, p. 951).

Y otros juicios del mismo estilo como por ejemplo, cuando, generalizando, dice que “como mi amo era mezquino, como lo son todos los de su casta” (OC II: CP, p. 951). Finalmente abandona al morisco, y comprobamos si es curiosa la justificación para dejarlo: “Pero faltó el poeta y sobró en mí la hambre tanto, que determiné dejar al morisco” (OC II: CP, p. 954). Es interesante advertir cómo, poco a poco, las justificaciones para dejar a sus amos, son progresivamente más peregrinas. Y, desde entonces, van sucediéndose a mucha velocidad un amo tras otro, y con ellos, los juicios satíricos del perro Berganza. Así, el mal poeta, de quien se dice que su comedia “me pareció que la había compuesto el mismo Satanás”. Pero Berganza permanece con él por sus caricias, incluso se convierte en “grande entremesista y gran farsante de figuras mudas” (OC II: CP, p. 955). El caso es que tampoco los comediantes se libran de la ironía perruna por “su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas: unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público, y todas para hacer memoria dellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación” (OC II: CP, p. 956). Después pasa a narrar lo que le sucedió con

¹⁷³ Probable recuerdo de *La gitanilla*.

otra compañía con la que llegó a Valladolid, y en la que fue herido: dejó el trabajo, no porque lo fuera sino porque “veía en él cosas que juntamente pedían enmienda y castigo”. Juzga pero no actúa. Aquí conoce a Mahudes y a Cipión, pero tiene tiempo de mostrarnos un último fresco en el mismo Hospital de la Resurrección: en él hablan otro poeta, un matemático, un alquimista y un arbitrista, los cuatro completamente locos. Las últimas lecciones de los dos canes, sobre todo de Cipión, cierran el relato con la llegada del alba, y ambos se emplazan a la noche siguiente para cerrar su plática.

Como hemos ido comprobando, los motivos que Berganza tiene para abandonar a sus amos, que fue con lo que comenzamos el análisis, hay que ponerlos en cuarentena según avanza la obra. Con los primeros amos huye de problemas, y no en todos por comportarse exactamente con ética. Pero según vamos avanzando vemos que al abandonar a sus siguientes amos no encontramos verdaderas razones de peso, sino que podríamos afirmar que Berganza no llega a sufrir ningún tipo de maltrato; los abandona porque juzga su forma de vida y no le convence. Éste es un hecho insólito en los personajes cervantinos. Que la sátira y la crítica social haga mella en la toma de decisión de sus personajes no lo hemos visto en ningún punto. Lo cierto es que a partir de este momento se nos puede permitir dudar sobre la moralidad de Berganza, y si dudamos de ella podremos entonces dudar de la veracidad de su relato, de la misma forma que lo hacíamos de los *Lazarillo* o *Guzmán*.

Al comienzo del presente capítulo vimos cómo la presentación de la ascendencia de Lázaro o Guzmán por ellos mismos nos hacían sospechar que su relato no podía ser del todo fiable, precisamente por la pulcritud con la que nos narraban las ignominias de su linaje. De la misma manera Berganza juzga a sus amos desde una perspectiva apriorística y desde presupuestos morales propios de un verdadero personaje picaresco, lo que nos lleva a pensar que, si esto es así, la pseudoautobiografía de Berganza se sitúa en los mismos parámetros que las del *Lazarillo* y el *Guzmán*. Parece como si, de manera gradual, Berganza fuera

aceptando y moviéndose entre la perversión¹⁷⁴, de manera especial hasta su encuentro con la Cañizares, con la que parece luchar para encontrar respuesta a cuestiones de corte existencialistas¹⁷⁵. De hecho se hace muchas preguntas y existen finalmente muchas contradicciones entorno a su naturaleza. La duda se apodera de ambos perros. Así las manifiesta Berganza:

“En esto me preguntaba yo a mí mismo: ‘¿quién hizo a esta mala vieja tan discreta y tan mala? ¿De dónde sabe ella cuáles son males de daño y cuáles de culpa? ¿Cómo entiende y habla tanto de Dios, y obra tanto del diablo? ¿Cómo peca tan de malicia, no escusándose con ignorancia?’” (OC II: CP, p. 945).

Berganza se cuestiona sobre el mal, sobre su origen y sobre el pecado, lo que le hace tener una nueva perspectiva sobre el asunto. El perro cervantino ya no volverá a comportarse de la misma manera desde este punto; hasta aquí se había mostrado activo en las situaciones que presenciaba, y actuaba en consecuencia, de ahí su apodo de Sabio —así es como lo reconocen los gitanos, sus siguientes amos. A partir del episodio de la Camacha se limita a observar y a juzgar, al más puro estilo guzmaniano. Independientemente de que, al huir de las manos de la Camacha la gente dijera que era un perro rabioso o incluso que era el demonio no debemos caer en este tipo de consideraciones a la hora de juzgar al perro¹⁷⁶, debemos mirar más allá, puesto que debemos poner el foco en la naturaleza del pícaro. Cuando la vieja empieza a tener alucinaciones el perro actúa por miedo, incluso con claustrofobia, pues la saca a cielo abierto mordiéndola por los talones y permanece a su lado hasta que se despierta. Cuando lo hace, confusa, arremete contra el pobre Berganza, quien no puede más que defenderse de ella y salir huyendo, a pesar del interés que tenía por saber qué más noticias podía darle la bruja sobre su futuro, si se convertiría pronto en humano. Pero el pago que recibe

¹⁷⁴ Zimic (1996: pp. 345-349, 359 y 374) sostiene que el can parece mantener un cierto “deseo de bondad” pero se dan ciertos episodios oscuros que lo llevan a su encuentro con la Cañizares, verdadera aceptación de la maldad, a pesar de que se considera un perro sabio. En el mismo sentido se sitúa El Saffar (1976: p. 38).

¹⁷⁵ El magnífico análisis de Zimic también apunta en este sentido, pues sobre el encuentro con la Cañizares dice que “él mismo está muy inseguro acerca de su naturaleza y del sentido de su existencia” (1996: p. 359).

¹⁷⁶ Véase Sobejano (1975a).

el patético Berganza es la ira de Cañizares y el apaleamiento de la gente que alrededor de ella se encontraba; es decir, experimenta y sufre de nuevo la maldad.

Pero cuando quiere continuar con su relato lo interrumpe Cipión, quien ya parece ser su hermano, para racionalizar el episodio de la bruja e intentar convencer a Berganza de que todo es un engaño a los ojos:

“Mira, Berganza, grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento la serviese los años que dicen que la sirvió. Todas estas cosas y las semejantes son embelecos, mentiras o apariencias del demonio; y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, o estando en su figura, ya hemos dicho que éste es caso portentoso y jamás visto, y que, aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos” (OC II: CP, p. 947).

Hasta que no lo vea no lo podrá creer. La siguiente explicación que Cipión da para aportar más pruebas es harto confusa e incluso contradictoria, al igual que la respuesta del propio Berganza quien, dándole la razón a su amigo le llama “hermano”, lo que supondría creer en cualquier caso el relato de la Cañizares; por último, abre de nuevo el melón de la genología al decir que sus vivencias son un sueño, explicación que, por lo que sabemos del coloquio entre ambos como lectores no es una opción descabellada, pues Peralta lee el *Coloquio* que escribió Campuzano una noche mientras pasaba las fiebres de la sífilis y, más curioso aun, mientras el mismo Campuzano se echa una siesta.

Una vez que hemos decidido que, a pesar de que Berganza parece un buen perro se muestra como narrador hipócrita y en muchos momentos poco fiable, podemos concluir que nuestro can no goza de la misma libertad que había otorgado Cervantes a sus protagonistas apicarados en el resto de novelas. Dos motivos nos llevan a esta conclusión: el primero se refiere a su condición perruna, hecho que lo convierte en dependiente de amos, de compañía y de guía: por este lado está completamente condicionado y limitado. El segundo motivo tiene unas raíces más profundas que, como hemos visto, tienen mucho que ver con su comportamiento y con las decisiones que toma.

El escrutinio que hemos realizado para analizar de qué tipo son las decisiones de Berganza y cuál es su inclinación nos lleva a pensar que su progresiva degradación moral lo convierte en un personaje picaresco de pleno derecho: a pesar de las dudas sobre su linaje, de descubrir que quizá sea hijo humano de una bruja —lo que nos pondría en el mismo punto: seguiría estando condicionado por su ascendencia bruji—, sus trabajos, su empeño por mostrar su sabiduría, las justificaciones en sus actos, los momentos en los que se vanagloria... Es un relato que, en muchos sentido, no deja de recordarnos al que habían hecho Lázaro o Guzmán.

En cualquier caso, procuramos centrar el presente análisis en el punto en el que estamos tratando: la libertad cervantina frente al determinismo de la novela picaresca, y en una novela tan compleja como el *Coloquio* es difícil aislar los rasgos picarescos para el cotejo con la obra de Alemán pero, lo que parece claro es que Cervantes quería dejar muy claro que sus personajes, al menos Berganza, debía asemejarse lo más posible a un auténtico pícaro. Después podremos entrar a valorar otras disquisiciones como el papel de Cipión dentro de la obra, o el desengaño que refleja el autor alcalaíno en esta novela, y otras muchas que gracias a la tropelía cervantina podemos y debemos valorar en su justa medida. Por eso hay tantas interpretaciones de la novela casi como lectores.

En lo tocante al punto que estamos tratando aquí, no sería exagerado que Cervantes, con el problema casi existencial que encierra la naturaleza de Berganza en su episodio central con la Cañizares, superase esta dicotomía de la libertad cervantina frente al determinismo picaresco, puesto que el complutense envuelve la verdad en un relativismo extremo: no sabemos cuál es su linaje, no sabemos por qué hablan, cuál es el “portento” que les permite no sólo el habla sino también el raciocinio... por no saber no sabemos siquiera si son perros o son humanos transformados por brujería o hechizo. Y de nada de esto podemos estar seguros porque, como ya hemos visto, no sabemos si creer a la bruja Cañizares, no sabemos si podemos creer a pies juntillas el relato de Berganza, no sabemos tampoco cómo debemos interpretar la misma Novela-Coloquio que escribe Campuzano, quien parece ser un soldado-buscón que pasa unas fiebres en el Hospital, y que además es presentado por un narrador externo a la historia.

Finalmente, todo es relativo en el *Coloquio*, nada parece real y todo parece verosímil. Con todo este entramado, Cervantes, como decimos, está superando a su manera el determinismo del *Lazarillo* y sus seguidores, pues ya no es tan relevante ni siquiera quiénes son tus padres, si eres libre o no, si estás condicionado o no; ahora las preguntas van más lejos: ¿es todo un sueño? ¿Somos un sueño, como dice Berganza? ¿Debemos creer lo que nos dicen o sólo podemos creer lo que vemos, como dice Cipión? Todo ello tamizado bajo el manto de la ficción, bajo el abrigo de la novela picaresca, cubierto por la más que probable parodia de la novela picaresca. Desde luego que el colofón a las *Ejemplares* es una mesa de trucos.

Podemos concluir que Cervantes propuso varias alternativas al determinismo que, implícito y explícito nos había presentado la novela picaresca en sus dos manifestaciones más relevantes. Tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán* plantean una realidad condicionada en grado máximo por la ascendencia primero y por una sociedad cosificada después; un linaje manchado de honor y honra y una sociedad que, además de rechazar a quienes la Fortuna fue contraria con ellos, en palabras de Lázaro, les enseña que la maldad y la hostilidad hacia ellos está a la vuelta de la esquina: en el aposento de una bruja, en un matadero, en una posada toledana o en un patio de Sevilla. Por el contrario, Cervantes propone una vida libre de condicionamientos hereditarios y sociales, en la que nada está escrito y sus personajes son los dueños de su destino; eligen hacia dónde se dirigen, con quién se relacionan y a quién abandonan, o de quién huyen como de la peste, como Berganza de algunos de sus amos, o como Rincón y Cortado. Y va más allá: la vida, la sociedad, también nos proporciona sorpresas agradables como la amistad, esa que hace inseparables a sus protagonistas, como los mismos Rincón y Cortado, Avendaño y Carriazo, o Cipión y Berganza, puede que hermanos puede que amigos, es igual. Lo relevante es que, para nuestro autor, tras cada esquina se esconde la oportunidad de disfrutar o de encontrar la virtud en sí misma, o la virtud en la amistad o el amor; así les ocurre a Rincón y a Cortado, que ríen con las barbaridades que encuentran en el patio del bárbaro Monipodio, a pesar de que allí no está su vida ni su destino. O Carriazo y Avendaño, que deciden vivir, nunca “por inclinación” sino por diversión, la vida de un pícaro, pero que por

propio interés y curiosidad deciden cambiar el rumbo y dirigirse a encontrar el amor. Las mayores complicaciones las encontramos al leer el *Coloquio*, novela que, como hemos visto, quizás sea el mayor desafío de la novelística cervantina por todas las contradicciones que hemos ido escudriñando. En cualquier caso, el relativismo existencial que se respira en la oscura atmósfera nocturna donde se desarrolla la conversación entre los dos perros nos acerca a una obra de una modernidad y complejidad desmesurada.

2.5. El caso y el narratario

Al igual que hicimos con el anterior apartado, veremos directamente la única novela cervantina que se ajusta, aunque no sea estrictamente, al rasgo formal picaresco del caso y, como consecuencia de ese caso, la existencia de un narratario. Es evidente que ambas características son básicas en la morfología del género. Como vimos más arriba, la autobiografía implica una motivación para la narración. Es más, el caso es la justificación de la narración. Si no existiera un caso el pícaro no se vería movido a relatar su vida ni a airear sus vergüenzas. Y si ahondamos un poco más veremos que del caso derivan muchas de las características que definen el género. Para Rico (1982: p. 27), las apelaciones al narratario en el *Lazarillo*, por ejemplo, “desempeñan un triple papel estructural: por un lado, precisan el carácter epistolar del relato; por otro, tienen la virtud de proyectar nítidamente sobre el protagonista del *caso* retazos de su vida pasada; y, por una y otra vía, refuerzan la ilusión de historicidad y la verosimilitud global de la novela”. Como vemos, ambas características están íntimamente ligadas, además de suponer dos de los elementos cimentadores de la novela en cuestión. Lázaro Carreter (1968: p. 33), en particular, lo sitúa como el cuarto punto de su poética, es “el relato como explicación de un estado final de deshonor”; o, si lo expresamos de otro modo, es “la vertebración de los relatos desde el caso”.

Por otra parte, la figura del narratario¹⁷⁷ es también crucial, puesto que independientemente de si la novela está presentada en forma de primera persona, o bien en otros formatos¹⁷⁸, siempre tenemos una figura que recibe, intra o extratextual, el relato del pícaro. Es probable que, salvo en la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*, esté presente en toda la serie. Debemos distinguir dos tipos de narratario dentro de la picaresca: el primero de ellos sería el que nos presenta el *Lazarillo*, que se llamaría homodiegético, ya que coincide con un personaje de la narración; y el segundo sería heterodiegético, narratario externo y colectivo de la

¹⁷⁷ El narratario es estrictamente a quien el narrador se dirige en segunda persona. Lo distinguiremos del lector explícito, que es la figura a quien el narrador se dirige en tercera persona. Cabo recurre a las definiciones que de narratario aportan Price (1971) y Renard (1985).

¹⁷⁸ Cabo Aseguinolaza (1992: 46) reconoce hasta cuatro formas que no responden directamente a la autobiografía: en las que hay un narrador autorial, los relatos dialogados, formas narrativas mixtas y las formas dialogadas como el Marcos de Obregón. (1992: 46)

narración, por ejemplo, el del *Guzmán*. Y este narratario será finalmente el que se imponga dentro de la serie picaresca. Finalmente la picaresca representa un diálogo entre narrador y narratario, aunque no en igualdad de condiciones, que es el motivo principal que lleva a Cervantes a rechazar este extremo¹⁷⁹. Por eso concluye Cabo (1992: p. 24):

“El narrador en lo que tiene del personaje, y el narratario quedan emparentados hábilmente como víctimas de una realidad tercera. Ambos quedan unidos por la desgracia de Guzmán. El “curioso lector” del principio de la obra se convierte en destinatario y partícipe de la autoridad del narrador”.

Las palabras de Cabo son acertadísimas. En realidad la novela picaresca no deja de ser, ni más ni menos, una trama en la que el lector se ve envuelto y atrapado en el punto de vista del narrador, de su realidad y la verosimilitud ante el mundo. La incapacidad real que el lector en su papel de narratario tiene le confiere un papel de dialogante secundario, pues nunca puede responderle ni preguntarle; por muchas explicaciones y justificaciones que pueda aportar el narrador siempre estará en inferioridad argumental. Esta estructura tan habilidosa permite, llevada al extremo como hizo Alemán, convertirse en verdadera atalaya y guía del comportamiento humano, señalando los vicios y defectos del hombre mientras su figura joven los acomete sin pudor. De aquí se deduce que el caso se convierta en rasgo argumental crucial para el entendimiento del género, y por ende, a quién va dirigido, a qué narratario se dirige.

En sus primeras manifestaciones, Lázaro y Guzmán, y sobre todo el primero, nos exponen claramente un porqué de su relato. Hagamos un breve recordatorio. Primero, en el *Lazarillo*, el protagonista lo deja bien claro en el ‘Prólogo’ (p. 7): “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona”.

Lázaro está escribiendo una respuesta en forma de epístola a un Vuestra

¹⁷⁹ A propósito del asunto, Molho (1972: 68) apunta en esta dirección, de la que trataremos en el último punto de este apartado. También Florencio Sevilla (2001) da la pista sobre la importancia del dialogismo.

Merced, para relatar “el caso muy por extenso”. La motivación parece clara: este narratario —interno, homodiegético— le ha preguntado sobre algo, aún no sabemos qué, de su vida actual, pues en caso contrario Lázaro no tendría que aclarar que para el perfecto entendimiento de su escrito es necesario, siempre según él mismo, tener “entera noticia” de su persona, de su vida, al fin. Al final de la obra parece que podemos entender cuál era el caso por el que le podía estar preguntando Vuestra Merced al pobre Lázaro. Cuando hemos llegado al presente de la narración, de nuevo según la narración de Lázaro, nos cuenta el pícaro en un párrafo crucial lo siguiente (VII: p. 78):

“En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya. Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de hacerlo. Y así, me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido, porque, allende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda. Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas, su carne; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. E hízonos alquilar una casilla par de la suya; los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa”.

Ya sabemos algo más de quién es Vuestra Merced: amigo del arcipreste de San Salvador, su benefactor, y alguien superior en jerarquía a éste, pues dice Lázaro que es “servidor y amigo de Vuestra Merced”. Parece que, al fin, hemos llegado a la posible pregunta del misterioso narratario. Creemos que la afirmación clave es la de “me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido”, ya que creemos que es la que nos clarifica qué pudo ser lo que le preguntó Vuestra Merced. Existen varias interpretaciones sobre el caso y cuál es la pregunta que debió hacerle Vuestra Merced a Lázaro, si bien entendemos que tampoco debemos extendernos en este sentido, pues no es del todo objeto de nuestro estudio polemizar al respecto.

Lo destacable de las palabras de Lázaro es la explicación del caso y la justificación que resuelve las dudas: tiene comida, ropa con la que vestir decentemente y un techo bajo el que cobijarse; más no le puede pedir a la vida,

después de las adversidades que ha tenido que padecer. No sería del todo crucial en su vida que su mujer le hiciera la cama al arcipreste, aunque no permita que nadie se lo recuerde.

Finalmente, y más allá de toda polémica al respecto, el anónimo autor del *Lazarillo* consigue precisamente lo que advertía más arriba Cabo, imbuirnos de una realidad como narratarios externos a la obra que tienen acceso al texto, realista y verosímil que consigue el de Tormes. Caso y narratario quedan, pues, unidos en la base del relato, en la base del género.

Algo parecido ocurre en el *Guzmán*, aunque con ciertas peculiaridades. Alemán toma de la obrita anónima la idea del caso y del narratario, pero las selecciona como material secundario, en un segundo plano; es decir, el autor de la *Atalaya* entiende que el pilar básico sobre el que cimentar la estructura de su relato no necesita de un narratario homodiegético, sino que puede construir perfectamente su relato dirigiendo sus soflamas e invectivas directamente al lector; y así lo hace¹⁸⁰. La justificación la encuentra en la conversión final del antihéroe, y a través de ella queda acreditado el *leit-motiv* de la narración. Veamos cómo nos lo explica el propio Alemán:

“Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera; pues aun vemos a muchos ignorantes justiciados, que habiendo de ocuparlo en sola su salvación, divertirse della por estudiar un sermoncito para en la escalera” (Prólogo: p. 96).

Alemán ya nos advierte que alguna “doctrina” encontraremos, pero será coherente, pues Guzmán es sabio y leído, tiene mucha experiencia, y ha tenido el tiempo suficiente mientras ha estado en galeras, hecho que no han aprovechado otros presos como él, quienes se han entretenido en otros esparcimientos como aprenderse algún sermón para subir al patíbulo. Su protagonista decide contarnos su vida como aviso de vicios y maldades, y nos lo cuenta porque finalmente se ha

¹⁸⁰ Éste es uno de los extremos que se le achacan, como déficit, al Buscón de Quevedo, novela que poco o nada se preocupa del narrador y, sobre todo, del narratario, quien varía según le convenga al poeta.

convertido, ha comprendido, muy al final de su vida, dónde se encuentra la verdad de la vida, de la vida de todos y espera que, finalmente, nadie cometa sus errores porque, como dice al final de la Segunda Parte, “Rematé la cuenta con mi mala vida” (II, III, 9, p. 905). ¿Y a quién decide Alemán que dirige este vasto relato? Al lector; al discreto o al vulgo, a quien dedica también parte de sus palabras preliminares. ¿Es suficiente justificación esta que utiliza Alemán? Y el narratario, ¿dentro de la poética historia, como llamó Alemán a su novela, está justificado que la narración esté dirigida directamente al lector? Veremos qué es lo que responde Cervantes a estas cuestiones que planteó el gran novelista Alemán. Lo que sí aprendió el autor del *Guzmán* a las mil maravillas fue el procedimiento lazarillesco que ya hemos comentado: introduce en su realidad tanto al Guzmán joven como al lector. El autor del *Lazarillo* introduce también, como vimos, a un Vuestra Merced, un narratario interno; pero Alemán decide prescindir de él y dialogar directamente con el lector. Veamos cómo lo hace al comienzo de su relato:

“El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas -porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto-, que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la difinición a lo difinido, y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso. nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta mía” (I, I, 1, p. 105).

Estas palabras se encuentran en el comienzo de su relato. El problema principal es que en la Primera Parte aún no sabemos que escribe desde la conversión, y sólo aparece este deseo de contarnos su vida. Pero más adelante añade: “Digo —si quieres oírlo— que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti” (II, I, 1, p. 484).

Aquí ya sabemos que se ha convertido y que su deseo ya no es sólo el de contarnos sus aventuras sino que también es una confesión, más al modo del *Lazarillo*. Y ahora la cita es larga, pero muestra la clave de esa conversión que le permite la dogmatización y esa postura moral superior en la que se sitúa el antihéroe:

“Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz de que gozan los que siguen a la virtud y, protestando con mucha firmeza de morir antes que hacer cosa baja ni fea, sólo trataba del servicio de mi amo, de su regalo, de la limpieza de su vestido, cama y mesa. De donde vine a considerar y díjeme una noche a mí mismo: “¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo. Ya ves la solicitud que tienes en servir a tu señor, por temor de los azotes, que dados hoy, no se sienten a dos días. Andas desvelado, ansioso, cuidadoso y solícito en buscar invenciones con que acariciarlo para ganarle la gracia. Que, cuando conseguida la tengas, es de un hombre y cómitre. Pues bien sabes tú, que no lo ignoras, pues tan bien lo estudiaste, cuánto menos te pide Dios y cuánto más tiene que darte y cuánto mejor amigo es. Acaba de recordar de aquese sueño. Vuelve y mira que, aunque sea verdad haberte traído aquí tus culpas, pon esas penas en lugar que te sean de fruto. Buscaste caudal para hacer empleo: búscalo ahora y hazlo de manera que puedas comprar la bienaventuranza. Esos trabajos, eso que padeces y cuidado que tomas en servir a ese tu amo, ponlo a la cuenta de Dios. Hazle cargo aun de aquello que has de perder y recebirálo por su cuenta, bajándolo de la mala tuya. Con eso puedes comprar la gracia, que, si antes no tenía precio, pues los méritos de los santos todos no acaudalaron con qué poderla comprar, hasta juntarlos con los de Cristo, y para ello se hizo hermano nuestro, ¿cuál hermano desamparó a su buen hermano? Sírvelo con un suspiro, con una lágrima, con un dolor de corazón, pesándote de haberle ofendido. Que, dándoselo a él, juntará tu caudal con el suyo y, haciéndolo de infinito precio gozarás de vida eterna.” En este discurso y otros que nacieron dél, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido y, cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y supliquéle que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí algunos días” (II, III, 8, pp. 889-890).

Nos encontramos ante la confesión del pícaro, la que, ahora sí tiene mayor justificación para la narración. Nótese también que la confesión viene en forma de diálogo, si bien este aspecto lo veremos más adelante.

Pero pasemos ahora a la reacción cervantina. Como dijimos al comienzo del presente capítulo, podemos analizar este rasgo a partir de únicamente una de las novelas del volumen de las *Ejemplares*: el *Coloquio*. En el resto de producciones cervantinas, aunque como ya hemos comprobado, incluyen rasgos de la novela picaresca, no pueden ser analizados a partir de estas coordenadas pues Cervantes las anula desde su misma concepción. Y es que al introducir un narrador externo en tercera persona cualquier posibilidad de ajustarla al molde del caso y el narratario queda irremediabilmente abocado al fracaso. Por ejemplo, si lo intentáramos con el *Rinconete*, sería imposible ajustarnos a estas premisas puesto que el caso es inexistente, el narrador en tercera persona no muestra una justificación aparente para narrar su historia, salvo que busquemos más allá en sus planteamientos o especulemos sobre la intención que se esconde detrás de la figura del mismo narrador. Podemos aducir una intención didáctica, moralizadora, de entretenimiento... nunca dogmatizadora ni cerrada. La intención de deleitar es más que evidente por ser inherente a la ficción histórica de la novela, y de cualquier manifestación artística, pero la intención moralizadora no es tan evidente como podría serlo en el *Lazarillo*, y más claramente en el *Guzmán*, aunque podríamos advertirla, como no podría ser de otro modo.

La intención que tienen los dos protagonistas de contar sus vidas es meramente informativa, a pesar de que cumple otra función muy relacionada con la novela picaresca: una vez se han explicado sus orígenes hacen algo inesperado para un lector de novelas picarescas, y es que ambos se hacen íntimos amigos. Veamos cómo lo expresan: “Sea así –respondió Diego Cortado, que así dijo el menor que se llamaba–; y pues nuestra amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias” (OC II: RyC, p. 564).

Este encuentro contrasta con otro dentro del *Guzmán* en el que Cervantes pudo inspirarse para mostrar el encuentro entre estos dos alegres mozos. Veamos cómo ocurre:

“Metíme a la sombra de unos membrillos, para pasar el día. Halléme sin pensar junto a mí un mocito de mi talle. Debía ser hijo de algún ciudadano, que con tan mala consideración como la mía se iba de con sus padres a ver mundo. Llevaba liado su hatillo, y como era caballero novel, acostumbrado a regalo, la leche en los labios, cansábase con el peso, que aun a sí mismo se le hacía pesado llevarse. No debía de tener mucha gana de volver a los suyos ni ser hallado dellos. Caminaba como yo, de día por los jarales, de noche por los caminos, buscando madrigueras. Dígolo, porque desde que allí llegamos, hasta el anochecer, que nos apartamos, no salió de donde yo” (I, II, 7, pp. 316-317).

La descripción del encuentro recuerda en cierto modo con la de Rincón y Cortado, si bien, según avanzamos en la situación empezamos a ver importantes e insalvables diferencias. Entablan conversación¹⁸¹, y el trato que se dispensan es parecido a las primeras palabras que cruzan los pícaros cervantinos, ocultándose toda la información posible; hasta que Guzmán decide aconsejarle sobre la improcedencia de cargar con cosas que no le son necesarias. Pero he nos aquí que Guzmán y el joven que se encuentra en el camino se engañan, negocian el precio de la ropa que lleva el joven y deciden separar sus caminos.

“Descosí por un lado mi envolvero y dél saqué los cuartos que bastaron; que no le dio poca mohína cuando reconoció la mala moneda, porque iba huyendo de carga y no podía escusarla. Mas consolóse, que era menor que la pasada y más provechosa para

¹⁸¹ “Cuando se quiso partir, tomando a peso el fardo, lo dejó caer en el suelo, diciendo: — ¡Maldígate Dios y si no estoy por dejarte! Ya nos habíamos de antes hablado y tratado, pidiéndonos cuenta de nuestros viajes, de dónde y quién éramos. Él me lo negó; yo no se lo confesé, que por mis mentiras conocí que me las decía: con esto nos pagamos. Lo que más pude sacarle fue descubrirme su necesidad. Viendo, pues, la buena coyuntura y disgusto que con el cargo llevaba, y mayor con el poco peso de la bolsa, parecióme sería ropa de vestir. Preguntéle qué era lo que allí llevaba, que tanto le cansaba. Díjome: —Unos vestidos. Tuve buena entrada para mis deseos, y díjele: —Gentilhombre, daríais yo razonable consejo, si lo quisiédes tomar. Él me rogó se lo diese, que siendo tal me lo agradecería mucho. Volvíle a decir: —Pues vais cargado de lo que no os importa, deshaceos dello y acudid a lo más necesario. Ahí lleváis esa ropa o lo que es; vendedla, que menos peso y más provecho podrá haceros el dinero que sacardes della. El mozo replicó discretamente, que son de buen ingenio los toledanos. —Ese parecer bueno es y lo tomara; mas téngolo por impertinente en este tiempo, y consejo sin remedio es cuerpo sin alma. ¿Qué me importa quererlo vender, si falta quien me lo pueda comprar? A mí se me ofrece causa para no entrar en poblado a hacer trueco ni venta, ni alguno ue no me conozca querrá comprarlo. Luego le pregunté qué piezas eran las que llevaba. Respondióme: —Unos vestidillos para remudar con éste que tengo puesto” (I, II, 7, pp. 317-318).

cualquier acontecimiento. De allí nos despedimos: él se fue con la buena ventura y yo, aunque tarde, aquella noche me entré en Toledo” (I, II, 7, p. 319).

En el desenlace queda patente la diferencia entre las mentalidades cervantina y alemaniana, realmente irreconciliables literariamente. La amistad es imposible para Guzmán y un paso natural para Cervantes¹⁸². Por último, nos gustaría llamar la atención sobre la pulcritud y la neutralidad que muestra el pícaro Guzmán en la narración del encuentro, a pesar del engaño; muy parecida, de hecho, a la asepsia con la que trataba su linaje.

Pero no debemos desviarnos de nuestro camino, y advirtamos nuevamente que el caso no estructura la novela de *Rinconete*. Es absolutamente imposible que Cervantes conciba una novela desde dicha perspectiva. Los protagonistas cervantinos no sienten la necesidad de contar su vida de manera imperiosa, como hacen los pícaros, aunque sí que pueden llegar a contársela a un interlocutor. Así se observa en *Rinconete* y en el *Coloquio*, que veremos más adelante.

De nuevo un narrador en tercera persona nos cuenta la vida de Avendaño y Carriazo, aquellos pícaros por inclinación que bien podrían leer cátedra en la universidad del de Alfarache. En esta novela el narrador externo nos explica las vidas de los apicarados mozos de noble cuna, pero para dejar clara la diferencia entre estos y los guzmanes y lazarillos. Evidentemente tampoco hay caso, tampoco existe la motivación por la que narrar una autobiografía, pues la vida y la literatura tiene múltiples perspectivas, como muestra Cervantes tras cada una de sus páginas.

De manera similar tomamos la vida de Vidriera, el pobre loco que se vuelve sabio. De nuevo un narrador externo nos cuenta las proezas de la historia. En este sentido, si tomáramos en cuenta las afirmaciones de la crítica sobre la verdadera intención de Cervantes con la novela, en el sentido de que se sirve de la historia para mostrar una profunda crítica de la sociedad, este hecho sí nos acercaría a la novela picaresca. Pero debemos descartar este extremo ya que, como vimos más arriba, la crítica social es un aspecto secundario de la novela

¹⁸² Ya lo advirtió Monique Joly (1999), como vimos más arriba, en su excelente trabajo.

picaresca, y el servicio a varios amos articula un aprendizaje vital que se sitúa por encima de la sátira contra tipos de la sociedad de la época. La parte de la novela en la que Vidriera reparte generosamente su sabiduría será analizada con más profundidad más adelante, si bien podemos adelantar que las enseñanzas de un Vidriera loco podrían estar parodiando de alguna forma a un Guzmán cuerdo. Más allá de estas consideraciones, no hay rastro del caso tampoco en la novela del licenciado de vidrio.

Si pasamos al *Casamiento* y al *Coloquio*, observaremos que, al menos en el *Casamiento* tampoco existe caso aparente, si bien la cuestión es, como no podía ser de otra manera, más complicada. De nuevo tenemos un narrador en tercera persona, como ya hemos apuntado en numerosas ocasiones; este narrador nos cuenta el encuentro casual, como siempre, entre dos amigos: Campuzano y Peralta. El primero, soldado-buscón, le cuenta un aspecto parcial de su vida al segundo, un engaño que ha sufrido al intentar engañar a una buscona. La anécdota no pasaría de aquí, pero Campuzano decide escribir una conversación entre dos perros que cuidaban de él en el Hospital, hecho que Peralta toma como mentira, hasta que finalmente se aventura a la lectura; tras la lectura parece que entiende todo: “Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta” (OC II: CP, p. 962).

Por tanto, tampoco existe el caso en el *Casamiento*; no hay una motivación para que Campuzano cuente su historia parcial, salvo el servir de marco para el *Coloquio*, que, en cualquier caso, es una motivación intrínseca a la novela, a la ficción, y no supone una motivación externa; es decir, como ocurre en la picaresca, nadie pide a nadie que cuente su vida, si bien, si somos estrictos, tampoco ocurre en la picaresca¹⁸³. Podríamos de alguna manera considerar como caso que es el propio encuentro entre los dos amigos el que propicia el que Campuzano le cuente a Peralta su estado y situación pero, en cualquier caso, la motivación seguiría lejos de parecer un caso al uso de la novela picaresca.

Pero pasemos por fin al *Coloquio*. En la novela-coloquio sí hay una

¹⁸³ A Lázaro le preguntan por el trio con el arcipreste, y a Guzmán no le pregunta nadie; son ellos los que deciden contarnos su vida desde el principio por distintos motivos: el primero para justificar un estado de deshonor, el segundo para justificar una conversión y advertir al lector sobre la mala vida y los vicios del mundo, como buena atalaya de la vida humana.

autobiografía, la de Berganza, que nos cuenta su vida desde el comienzo; veremos si hay caso. Las justificaciones que nos encontramos para la narración de su vida son de la siguiente manera. En su condición de perros discuten sobre el don que les ha sido concedido, el del habla, sin ninguna conclusión aparente; en cualquier caso, deciden aprovechar este portento para hablar toda la noche, pues tienen muchas ganas de contar lo que en su vida les ha ocurrido, ya que, como dice el propio Berganza,

“desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo” (OC II: CP, p. 898).

La única motivación para hablar es el mismo hecho de hablar, de poder expresar y volcar toda su memoria. De hecho conciertan que comenzará Berganza esa noche y Cipión la siguiente¹⁸⁴. Por las palabras del can el único caso aparente que le lleva a contar su vida es el mero hecho de poder hablar, de poseer el don del habla. Pero más adelante vuelve a declarar el propio Berganza: “pues como amigo quieres decirme tus sucesos y saber los míos, y como discreto has repartido el tiempo donde podamos manifestarlos” (OC II: CP, p. 898). He aquí el caso. Berganza en realidad es requerido por Cipión para contar su vida, al igual que el propio Cipión le contará la suya a la noche siguiente. Y es que, al modo del *Lazarillo* y no al modo del *Guzmán* es como Cervantes entiende que debe funcionar un relato como el picaresco. Ya vimos que en el *Lazarillo* un narratorio interno, homodiegético, reclama la atención del narrador para que le cuente algo, un hecho específico de su vida o, como en este caso, su vida. Y así es como ocurre exactamente en el *Coloquio*. Por lo tanto, el alcaíno está proponiendo un tipo de

¹⁸⁴ “Sea ésta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas” (OC II: CP, p. 898).

relato más cercano a la novelita anónima, donde el diálogo no sea con el lector directamente sino que la ficción incluya al destinatario de la ficción, y que no sea el autor-narrador-protagonista quien, por motivos espurios, decida narrar sus desventuras. Pero también hay una propuesta cervantina que difiere del *Lazarillo*, y es que el narratario homodiegético se presenta dentro de la propia narración para dialogar y responder al narrador, para modular su discurso y poder responder a su relato, pues dice Cipión: “Habla hasta que amanezca, o hasta que seamos sentidos; que yo te escucharé de muy buena gana, sin impedirte sino cuando viere ser necesario” (OC II: CP, p. 898).

Nos encontramos ante una de las claves del entendimiento cervantino de lo que supone y alcanza la novela picaresca, más allá incluso de sus raíces genéricas. Puede llegar a admitir incluso la autobiografía en una forma dialogada para justificar una narración, pero nunca lo hará desde una única perspectiva sin posibilidad de respuesta por parte del narratario, del destinatario de lo narrado. Siempre debe existir un filtro entre lo narrado y lo leído.

Parece claro que Cervantes es más proclive al relato renacentista, más articulado, con un cuerpo de narración central, motivado desde dentro de la misma narración y con un filtro también interno, que emana de la misma novela. Pero, como ya hemos visto, no es un solo filtro el que aparece dentro del propio *Coloquio*, encarnado por Cipión, sino que el juego de la narración dentro de otra narración nos lleva a una especie de ensoñación febril magníficamente construida por Cervantes, pues el relato viene leído por un personaje de otra novela, escrito por otro de los personajes de la primera novela, quien lo redactó después de haber pasado una noche sudando su fiebre. Finalmente, el relato picaresco podría parecerle a Cervantes tan poco fiable como el que compone un personaje tan poco creíble como es Campuzano. A ese nivel de fiabilidad iguala el alcalaíno su *Coloquio* con el relato picaresco.

Pero lo cierto es que la crítica que Cervantes hace de la picaresca en este sentido podríamos considerarla leve para la formación de la novela en el entendimiento cervantino, ya que el mismo autor juega con narradores, narratarios y lectores en la morfología de su composición. Existe una motivación para la escritura —el portento del habla de los canes—, lo que equivaldría al caso, si bien

el que decide que es suficiente motivación el que dos personajes se cuenten su vida plagada de desventuras no lo decide el autor de la novela, sino un personaje de otra novela íntimamente unida con la segunda. Éste es el hecho relevante: Cervantes admite el relato de un pícaro siempre que no se desvíe del recto camino de la verosimilitud narrativa. Porque para Cervantes supone un auténtico disparate en la morfología de la novela la estructura de narración-moraleja propuesta por Alemán, hecho por el que cobra especial relevancia la figura de Cipión. La aparición del perro que escucha y dialoga con el impenitente hablador Berganza es, como decimos, la clave que nos hace comprender la base subyacente de la novela picaresca, más allá de las características vistas hasta ahora: el dialogismo es la piedra angular que sostiene la narración picaresca, y fue Cervantes quien le dio sentido, forma y molde, no sólo para la formación del género que inaugurara el de Tormes, sino para la consolidación de la novela como forma narrativa con entidad propia.

2.6. Dialogismo

Es ésta una de las características básicas de la novela picaresca, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior. Cervantes, autor que vivió la explosión del género, leyó e interpretó a las mil maravillas dónde residía el centro de gravedad alrededor del cual giraba toda la producción apicarada que existía y pudiera existir desde su obra, como bien decía Ginés de Pasamonte en su encuentro con Don Quijote.

La cuestión genérica le interesó mucho al alcalaíno, junto con las raíces que subyacen al género, hecho por el cual la crítica ha encontrado tantas similitudes entre las fuentes del *Coloquio de los perros* y la novela picaresca. Y es que no debemos caer ahora en la tentación de filtrar toda la producción cervantina desde la cuestión del dialogismo, básicamente porque existen diferentes fechas de composición de las novelas que aparecen en el volumen de las *Ejemplares*. Sin embargo, y como hemos venido comprobando hasta aquí, todas ellas, en mayor o menor medida, comparten algunas constantes que realzan el valor y la coherencia de la obra de Cervantes¹⁸⁵.

Pero debemos volver al dialogismo y a la relación con la novela cervantina. Es un aspecto que la crítica ha venido en los últimos años realzando como una de las características de la narrativa picaresca, como podemos comprobar en las palabras, por ejemplo, de Sevilla (2001: pp. XIV-XV):

“Y es el caso en la picaresca que tal ‘situación’ [narrativa] desborda con mucho los cauces autobiográficos, [...], para inundar terrenos más propios del género dialogístico [...] desembocando así en situaciones narrativas híbridas. En efecto, no se trata sólo de que un pordiosero le dé cuenta a alguien de su propia circunstancia, rememorando su pasado protagonizado desde su presente de narrador. Desde luego que eso ocurre, y aun resulta esencial, pero además, previamente a tal convención, quien habla ha de asumir el papel de ‘conversador’ o ‘dialogando’, otorgando un margen de participación más o menos explícito y frecuente a

¹⁸⁵ La más relevante, y la que más nos interesa para este apartado es la dualidad de personajes protagonistas que pueblan las novelas que más se acercan a la novela picaresca. Así ocurre en *Rinconete*, *La ilustre fregona* y el *Coloquio*; excepción clara es la novela de Vidriera, de la que veremos más adelante los motivos que pudieron llevar a Cervantes a dejar solo al pobre licenciado.

su interlocutor: destinatario de una epístola (Lazarillo), receptor de una prédica (Guzmán), oyente de un relato (Marcos), etc. [...] Quiere decir ello que la novela picaresca está diseñada desde una matriz de raigambre dialogística que, con independencia de su plasmación externa y al margen de su variabilidad, preside y es anterior normalmente a la voz autobiográfica; inversamente, la primera persona queda relegada a simple punto de vista más de los ejercidos por el ‘conversador’” .

El profesor lo tiene muy claro: el dialogismo por sí solo explica muchas de las características que han pasado por comunes a toda la producción picaresca, empezando por la autobiografía, pasando por el narratario y terminando por el propio lenguaje de este tipo de composiciones narrativas. Pero no es Sevilla el único que advirtió esta cuestión, puesto que ya Cabo Aseguinolaza habló de la “recepción inmanente” y de la “situación comunicativa”. Como ya vimos en la Primera Parte, Cabo (1992: p. 63) entiende, a modo de conclusión, que

“Lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que esta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de narración”.

Ambos estudiosos, por lo tanto, supeditan muchas de las propiedades definitorias de la novela picaresca a las raíces dialogísticas del género. Y es que el marco del diálogo explica, sin ir más lejos, la pseudoautobiografía, tanto en el *Lazarillo*, como en el *Guzmán*, incluso en la *Pícara Justina*. Aunque merecería este hecho un estudio más profundo, sí podemos comprobar que en las tres obras, sobre las que más pudo reflexionar Cervantes, vienen marcadas por la situación comunicativa de la que hablaba Cabo. En cualquier caso, en toda la serie picaresca existe un requerimiento para que el pícaro nos cuente su vida, de tal forma que éste no es sólo protagonista-autor-narrador, sino que también se convierte en dialogante. El requerimiento marca a fuego la necesidad de la

autobiografía, el tono justificativo, o la prédica, marca también el lenguaje utilizado, la fuerte oralidad del relato... en fin, supone la base de las principales características de la narración apicarada.

Sí consideramos necesario hacer primero un breve repaso del dialogismo como marco de la situación comunicativa en las tres obras que más pudo manejar el propio Cervantes. Así, comenzaremos viendo el dialogismo en el *Lazarillo*, obra en la que simplemente trayendo a la memoria a Vuestra Merced seríamos capaces de entender que, sin el requerimiento de éste, Lázaro nunca se hubiera dignado a responder mediante su deliciosa epístola. Y es la carta de Lázaro la que mejor prueba que estamos ante la mitad de un diálogo, ante sólo una parte de lo que debiera ser una conversación entre dos personajes. “Y, pues Vuestra Merced escribe, se le escriba”. He aquí la respuesta de Lázaro. Y la esperada contestación de Lázaro está marcada por varios elementos de los que ya hemos hablado: la consecuencia de la autobiografía, los episodios de su vida que se van a narrar, porque evidentemente Lázaro contará a Vuestra Merced lo que le interese que éste debe saber, así como el tono en el que lo va a hacer; es claro que la posición tanto social como moral de la otra mitad del diálogo es superior a la del abyecto dialogante, a quien se dirige con servidumbre y justificando el caso, una situación conocida por ambos.

“Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona” (pp. 6-7).

La configuración de la obra queda patente desde esta perspectiva. Pero lo curioso es que Vuestra Merced no parece ser el único narratario, aunque sí el principal objetivo de la epístola lazarllesca. Podemos incluso rastrear otros narratarios, otros destinatarios de la epístola de Lázaro. También desde el comienzo de la obra el protagonista se dirige a otro tipo de posible lector de su carta: “y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria,

con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto” (p. 8). Esta afirmación demuestra que no hay un solo narratario, que Lázaro sabe que su epístola llegará a otro tipo de lectores. Y en este caso parece claro que también este tipo de lector poseerá una posición social, económica y moral superior a la del dialogante.

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite” (p. 5).

Similar es el caso del *Guzmán*, donde encontramos un narratario, y en algún caso hasta dos. Aunque Alemán toma el recurso del *Lazarillo*, no se decide por la fórmula epistolar, sino por otro tipo de recurso pero que también se enmarca en el diálogo: la confesión. El Guzmán adulto busca la absolución mediante las confidencias y revelaciones sobre su trayectoria vital, y este hecho estampa de nuevo en su relato las consecuencias de sus intenciones, tales como la narración autobiográfica, la superioridad moral del narratario, la materia novelable y el lenguaje utilizado, así como el tono del propio relato.

Lo curioso es que, en el Prólogo, Guzmán se dirige a dos tipos de narratarios: al vulgo y al discreto lector. Al primero no le tiene mucho respeto ni mucho aprecio:

“No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte” (Prólogo, p. 91).

A continuación le dedica una batería de preguntas retóricas envenenadas para finalmente “despreciada toda buena consideración y respeto, atrevidamente has mordido a tan ilustres varones, graduando a los unos de graciosos, a otros acusando de lacivos y a otros infamando de mentirosos” (Prólogo, p. 92).

Las atenciones para el discreto lector son muy otras, pues

“No me será necesario con el discreto largos exordios ni prolijas arengas, pues ni le desvanece la elocuencia de palabras ni lo tuerce la fuerza de la oración a más de lo justo, ni estriba su felicidad en que le capte la benevolencia. A su corrección me allano, su amparo pido y en su defensa me encomiendo. Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente. Alguno querrá decir que, llevando vueltas las espaldas y la vista contraria, encamino mi barquilla donde tengo el deseo de tomar puerto” (Prólogo, pp. 93-94).

Los narratarios quedan expuestos desde el *Prólogo*, y seguirán apareciendo a lo largo de toda la obra. Es cierto que, como ya vimos más arriba, el destinatario del *Guzmán* es más abierto y escurridizo que el de la obrita anónima, si bien queda patente también en este segundo caso el origen dialogístico de la obra, ya que Guzmán, mediante la confesión dialoga con el lector para encontrar el perdón de éste. Tanto es así que a lo largo de la novela aparecen referencias a muchos tipos de lectores, lectores relacionados con las leyes, mujeres casadas, murmuradores o gente adinerada¹⁸⁶. De la misma manera se hacen notorias las mismas consecuencias derivadas del marco del diálogo que observamos en el *Lazarillo*: de nuevo el dialogante se propone en inferioridad moral, selecciona el material de su vida que va a mostrar al lector, y selecciona tono y lenguaje. Al respecto se refiere Sevilla (2001: p. XXII) con unas palabras que compartimos plenamente:

“El punto de vista, aunque nítidamente reducido a la primera persona -sin rebasar el desdoblamiento consabido entre narrador y

¹⁸⁶ “Señores letrados, notarios y jueces, abran el ojo y consideren que no es menos lo que hacen que deshacer un matrimonio (...) Y les prometo de parte de Dios todopoderoso que les ha de venir del cielo por ello gravísimo castigo...” (II, III, 3, p. 780), o a las mujeres casadas: “Dale Dios marido quieto, de buena traza (...) ¿Por qué de cuatro días dice que ya hiede? ¿Por qué te afliges y enfadas en que te traten dél?” (II, III, 3, p. 783) o por fin, al murmurador: “Hombre de la maldición, mucho me aprietas y cansado me tienes: pienso desta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatos...” (I, I, 1, p. 121) o al rico: “Rico amigo...” (I, III, 6, p. 395). Como último ejemplo de esos lectores explícitos concretos quisiéramos llamar la atención sobre uno muy definido y bastante inusual: “Con todo esto protesto que no lo digo por la señora Hernández que me oye; que yo sé y la conozco por mujer de bien y que lo perdonará todo porque le den un traguito de vino” (II, III, 4, p. 813).

protagonista y sin aditamentos epistolares o conversacionales— asume una realización confesional que entraña un hábil manejo dialogístico, no menos rentable a efectos intencionales y digresivos que el acostumbrado «Vuestra Merced» o la presencia de interlocutores reales. Es el caso que Alemán se cuidó, en los preliminares del libro, de despreciar al «vulgo» para destinar sus lecciones al «discreto lector»: el narrador cuenta y adoctrina luego, bien seguro de la eficacia de sus prédicas y de que cuenta con un narratario tan dócil como eficaz. Por eso son permanentes a lo largo de todo el libro las apelaciones al lector-oyente, que se ve forzado incluso a intervenir —aunque por boca del narrador— continuamente en el curso del monólogo narrativo-discursivo, dotándolo de un aire claramente dialogístico”.

Es palmaria la raíz dialogística, por tanto, también del *Guzmán*. Veremos posteriormente que para Cervantes esta relación con el narratario propuesta por Alemán no le pareció al alcalaíno tan verosímil como la del anónimo autor¹⁸⁷.

Pero acabemos con una breve referencia a *Justina*, para comprobar la cuestión dialógica. Admitiendo la parodia que supone la obra de Francisco López de Úbeda con respecto a la de Alemán veremos que el procedimiento es muy parecido en este caso con el que hemos observado en el *Guzmán*. También aparecen dos tipos de narratario, el lector vulgo y el discreto, similares a los del *Guzmán*:

“Si este libro fuera todo de vanidades, no era justo imprimirse; de todo fuera de santidades, leyéranle pocos [...]; pues para que lo

¹⁸⁷ No queremos olvidar, al respecto del dialogismo del *Guzmán*, el trabajo excelente de Cavillac (2001: p. 179), donde resuelve que “dentro del dialogismo estructural que informa la *Atalaya*, no es aventurado acotar un espacio de diálogo específico entre el narrador y un alocutario lo bastante personalizado (en cuanto receptor comprometido con la ficción) para no ser confundido con el tú indefinido del didactismo moral que abarca a todos los lectores. La relevancia de dicha interacción dialogal (implícita o explícita) confiere al texto un potente efecto de verosimilitud al teñir de oralidad la escritura del *Guzmán* en una época en que era común la lectura en voz alta. Muchísimo más activo que el Vuestra Merced del *Lazarillo*, el narratario intradieгético desempeña ahí —a mi modo de ver— un papel funcional preciso: inclinar el discurso bifronte del galeote-escritor hacia su vertiente humana de confesión propia de «una persona ni buena ni mala», según las categorías del Pinciano. Desde tal óptica, las constantes apelaciones al testimonio y a la cooperación del receptor inmanente, cada vez más cómplice de la narración, cobran todo su alcance. Esencialmente basado en la moción de los afectos, el alegato del narrador pretende crear una relación de empatía con el destinatario interno, situación que —amén de dramatizar y legitimar el «alarde público»— supone una enunciación desde un contexto patético, o sea desde «un fin desastrado y miserable». Estamos en las antípodas del desenlace picaresco imaginado por Lujan en 160243. Así las cosas, el tópico anuncio final de una *Tercera Parte*, ahora en evidente eco al *Guzmán* apócrifo, no pasaría de ser un guiño irónico al «curioso lector» de 1604”.

lean todos, y juntamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, di en un medio, y fue que, después de hacer un largo alarde de las ordinarias vanidades en que una mujer libre se suele distraer desde sus principios, añadí, como por vía de resumpción o oralidad [...] consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice o trata. [...] Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos, y con su dificultad despide, desde luego, a los ignorantes” (Prólogo: pp. 74-75).

Exactamente los mismos procedimientos que en la anterior obra aparecen aquí para configurar una nueva obra con similares resortes narrativos. En cualquier caso queda patente hasta aquí que el diálogo marca las novelas picarescas que Cervantes manejó y sobre las que afianzó su idea genérica de la novela. Y lo hizo, como no podía ser de otra manera, con maestría inusitada. Vamos a comprobar cómo lo asumió en su producción.

Sólo de manera parcial podemos atender a esta cuestión en las novelas cervantinas, salvo en un ejemplo muy claro, el del *Coloquio*, que veremos más adelante, pero sí podemos aclarar que desde el *Quijote*, donde sabemos que Cervantes experimentó todo el potencial narrativo del que disponía, nuestro autor tuvo muy claro que incluso en las obras en las que nos presenta un narrador externo, omnisciente, en tercera persona, lo que hoy conocemos como polifonía, las diversas voces narrativas que aparecen en las narraciones se hacen muy difíciles de llevar si nos limitamos a una de ellas. De ahí que siempre Cervantes, desde su concepto e idea de verosimilitud y de amplitud de los distintos puntos de vista pone encima de la mesa una gran variedad de voces que amplifiquen tanto el mensaje como la forma del mismo. Porque no es sólo el autor el posible narrador de la historia del hidalgo, sino que aparece la figura del árabe y del traductor, que son los encargados de aportar varias capas de barniz a la novela y enriquecerla. Por lo tanto, entendemos que la fiabilidad de lo narrado a través de varias voces no le suponía a Cervantes un problema a la hora de medir la verosimilitud de un relato, puesto que el recurso tiene ciertas similitudes con el empleado en el *Coloquio*, aunque, eso sí, con ciertas variantes que veremos más abajo. Los motivos son, evidentemente, relativos al concepto de vida y literatura.

Pero no sólo en la morfología de la narración es relevante la polifonía, sino que dentro de la historia la vida de un solo personaje parece que no terminó nunca de convencer al autor alcalaíno. Así, después de entender que la vida del hidalgo podía dar muchas alegrías literarias a su autor, Cervantes no tuvo más remedio que darle compañía, de darle una segunda voz, más que necesaria por muchos motivos, el primero de ellos porque le servía para que fuera Sancho quien aportara el punto de vista más cercano a la realidad. Pero fue a partir de la publicación de su gran obra cuando Cervantes reflexiona con profundidad sobre las obras que competían con su hidalgo, aunque muy de lejos. Cuando se publica el volumen de las *Ejemplares* en 1613, en su mesa de trucos aparecen varias referencias a la novela picaresca, si bien de una manera especial, pero que muestran un conocimiento crítico sublime del género con el que competía.

En *Rinconete*, el dialogismo del que partimos se produce dentro de la propia historia, presentada por un narrador externo. Sólo el encuentro entre dos jovencitos provoca que de manera fugaz ambos se cuenten a grandes rasgos las breves noticias de su corta existencia. Por lo tanto, el dialogismo del que hablamos poco o nada tiene que ver con la picaresca canónica. Algo similar ocurre con el resto de obras del volumen, puesto que otro narrador externo nos narra las peripecias de los pícaros por inclinación de *La ilustre fregona*, o con el pobre loco de Vidriera.

Otra cosa muy distinta nos presenta Cervantes, una vez más, en el *Casamiento y Coloquio*. No podemos desgajar la segunda de la primera, pues están íntimamente unidas, sin ir más lejos porque el autor de la segunda es un personaje de la primera. Pero centrándonos en el *Coloquio*, el dialogismo de la novela picaresca cobra su mayor expresión en esta última novela del volumen. Al igual que decíamos más arriba que la novela picaresca presentaba la mitad de un diálogo, Cervantes decide contestar con la introducción de la otra mitad del diálogo, pues creemos que le parece más verosímil. Más verosímil porque para Cervantes resulta imposible que alguien sea capaz de contar su vida sin el claro y evidente requerimiento de una narratario interno, y no externo, como ocurre en el *Guzmán*, novela hacia la que se dirigen todos los dardos del coloquio perruno.

De esta forma nos lo presenta Cervantes al comienzo de la novela, en unas palabras de Berganza que ya hemos citado pero que muestran muy bien la intención cervantina:

“Y aun de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome priesa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo. CIPIÓN.- Sea ésta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas” (OC II: CP, p. 898).

Cervantes necesita crear el artificio del don del habla de los perros pícaros para justificar la narración de la vida de Berganza. Pero no es sólo esto lo que necesita Cervantes, porque nos vemos obligados una vez más a ir descorriendo las cortinas con las que nuestro autor ha ido velando la historia. La vida de Berganza nos llega a través de la lectura de un personaje de la anterior novela, Peralta, relato que es entregado y redactado por su amigo, Campuzano, también personaje apicarado que nos es presentado por un narrador omnisciente en tercera persona. De esta forma, Cervantes no abandona desde ningún punto de vista la multiplicidad de realidades presentadas desde tantas voces narrativas. El dialogismo de la picaresca se nos presenta como una nueva forma completa, sin grietas en el diálogo, sin mitades incompletas.

Si entendemos como característica básica de la novela picaresca el marco dialogístico desde el que cobran sentido casi todos los demás rasgos de la novela picaresca que se repiten una y otra vez en toda la serie genérica, Cervantes es el que lleva hasta el límite la cuestión del dialogismo. Pero pongamos ahora el foco sobre la condición canina de los protagonistas pícaros; suponen ambos una forma peculiar de protagonistas dialogantes, ya que Cervantes no necesitaba desde

ninguna perspectiva que estos fueran perros, salvo si consideramos de nuevo la posibilidad de la burla hacia la novela de Alemán. Insistimos en que sólo hacia la de Alemán.

Decíamos en el capítulo anterior que nuestro autor toma partido por los dos principales representantes del género picaresco, a favor de la fórmula lazarillesca, ni más ni menos que por una cuestión morfológica, la de la elección del narratario. Por este motivo Cervantes hunde las raíces del dialogismo picaresco más aún para presentarnos un coloquio completo, sin epístola y sin ninguna otra fórmula de por medio. Por eso, entendemos con Rey Hazas (2003: pp. 388-389) que

“Cervantes sabía perfectamente que la autobiografía picaresca, tan ligada a la epístola en sus inicios lazarillescos, podía ser, [...] la mitad de un coloquio —[...] pues el coloquio se completaba, se realizaba en el momento de la lectura— por lo cual, lo que hizo fue completarlo verdaderamente, pero no fuera, sino dentro del texto”.

Si atendemos al contenido, podemos apreciar que, sin embargo, la vida de Berganza es una confesión que busca la complacencia de su interlocutor, más cercana al *Guzmán* esta vez que al *Lazarillo*, que dijimos que buscaba mediante una carta la justificación de su estado actual. Berganza no justifica su estado actual, pues se asemeja más a Guzmán por su condición de casi penitente de sus pecados, ayudando en el Hospital de la Resurrección. No está en galeras, evidentemente, pero sí se retira para expurgar sus faltas ayudando a los demás. Por lo tanto, tenemos por un lado la preferencia evidente por la fórmula del *Lazarillo* en cuanto a la elección del narratario interno, pero presentando a un personaje pícaro más cercano a Guzmán que a Lázaro.

Las raíces dialogísticas de las que venimos hablando en el *Coloquio* entroncan, como no podía ser de otra forma, con otra de las referencias clásicas con las que siempre se ha relacionado a la novela picaresca. En palabras de Rey Hazas (2003: p. 380):

“desde una óptica histórico-literaria, no debe extrañarnos demasiado que el pícaro sea un perro, porque, [...], la novela picaresca y los relatos de corte lucianesco están muy ligados desde sus inicios en la literatura española de mediados del siglo XVI”.

Es de esta manera como Cervantes se hace plenamente consciente de sus grandes capacidades literarias, dando de nuevo la vuelta a un género literario que competía con su producción o, en palabras de Bataillon (1973: p. 32):

“Mejor tal vez que las reticencias ante la creación lopesca y la crítica del mundo fabuloso de las caballerías, la actitud explícita de Cervantes ante la picaresca determina el eje de su relación con la literatura de su tiempo y la conciencia que tuvo del propio valor”.

Es claro que cuando Cervantes crea el *Coloquio* ya es plenamente consciente de su valor como escritor, como novelista, y es claro conocedor de todos los elementos morfológicos del nuevo género que está naciendo; ha descubierto de forma consciente y preclara cuáles son los resortes de la producción de la ficción histórica y los maneja a su antojo. Tanto es así, que deja en evidencia las posibilidades del género novelístico más exitoso junto con su *Quijote*, la picaresca. Y decimos que deja en evidencia porque tanto las virtudes como los defectos del género bribiático quedan al descubierto gracias a la pluma cervantina.

Quizás la base de la que subyace toda la poética picaresca, el dialogismo, queda al descubierto en esta última novela. De hecho, si tomamos como referencia las novelas picarescas posteriores a la publicación del volumen de 1613, veremos que hay alguna referencia al marco dialogístico que propuso el alcalaíno, por ejemplo, en *Alonso, mozo de muchos amos*, si bien lo utiliza como recurso ex contrario, puesto que mientras Cipión procura modular y cortar la *amplificatio* de Berganza al contar su vida, los dialogantes del *Alonso* le animan a que siga explicándose.

En cualquier caso, Cervantes asume el marco dialogístico propuesto por la picaresca, pero siempre desde una postura literaria distinta; no opuesta, pero sí

distinta. Entiende nuestro autor que la verosimilitud de la novela picaresca pasa por que el narratario pertenezca a la ficción histórica; nunca debe permanecer fuera de ella, y se le debe otorgar la posibilidad de responder, de dialogar con el sujeto que relata su vida. Cree que no es concebible un diálogo sin la mitad del mismo. Se pierde la verosimilitud poética. Por lo tanto, las críticas tan feroces a la novela picaresca que gran parte de la crítica ha observado en el *Coloquio* se circunscriben principalmente al empeño de Cipión por ahorrarse el murmurar y el juzgar personajes y situaciones de la picaresca alemaniana.

2.7. Lenguaje picaresco

Entendemos que uno de los elementos que subyacen dentro de cualquier subgénero literario es el tipo de lenguaje que se emplea para diferenciarse del resto. Tanto es así, que el lenguaje picaresco viene marcado por varias de las principales características de las que hemos venido hablando hasta ahora como definitorias del género: realismo, verosimilitud, protagonista antiheroico o, sobre todos ellos, el marco dialogístico, llevan aparejados un estilo y un lenguaje apropiado y que deben observar el decoro literario.

Si el autor de novelas picarescas quería configurar su propia obra debía hacer pasar a su antihéroe por impenitente hablador, con un lenguaje cercano a lo coloquial, pues no era un caballero, no pertenecía a la nobleza y no poseía la suficiente cultura. Las raíces dialógicas de las que hablamos más arriba configuran también un lenguaje también propio de la oralidad, pues tanto la fórmula epistolar del *Lazarillo* como el tono justificativo y sermonario del *Guzmán* exigían tal registro, aunque sus obras tuvieran distintos destinatarios¹⁸⁸. Y, por último, y como no podía ser de otra manera, debían manejar a la perfección el lenguaje de germanía, propio de la calaña del protagonista.

Comenzaremos, al igual que en los anteriores puntos, repasando esta característica en las obras picarescas sobre las que, entendemos, más reflexionó Cervantes.

El lenguaje picaresco —a partir de ahora nos referiremos así a éste— viene marcado por varias características: la oralidad, con sus propios recursos de los que hablaremos a continuación, y que lleva aneja en el caso de la picaresca el recurso del lenguaje de germanía; y la variedad de registros¹⁸⁹, no exclusivo de la picaresca pero sí absolutamente característico de ella, puesto que, como dialogante, debía persuadir al oyente y justificar sus obras con palabras para conseguir el perdón o, al menos, la comprensión del narratario.

La sensación de oralidad que ofrecen las novelas picarescas estudiadas por

¹⁸⁸ Para recordar los distintos destinatarios de ambas obras véase el punto 2.6.

¹⁸⁹ Lo que también se ha venido a denominar polifonía, y que ya observaron estudiosos como Sobejano, Cabo, o Francisca Medina Morales en su brillante estudio *El léxico de la novela picaresca*, del que nos valdremos en adelante.

Cervantes son claras y, así, viene marcadas por el fuerte uso de deícticos, expresiones coloquiales y proverbiales o, simplemente, el hecho de “contar” un caso o de dirigirse en términos más bien coloquiales ya al vulgo ya al discreto lector imprimen a sus relatos un ficcional acento oral.

Por orden, si observamos el *Lazarillo*, podremos observar que ya desde el Prólogo, dice Lázaro que

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite; y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena” (pp. 5-6).

La fingida oralidad marca el discurso lazarllesco desde el comienzo de la obra, pues si bien es más seguro que sus noticias no caigan en la sepultura del olvido gracias a la epístola, Lázaro marca su discurso con recursos propios del relato oral con la intención de que su carta sea conocida por el mayor número de personas posible. Pero fijémonos en otro fragmento del propio texto que viene caracterizado por el excesivo uso de la conjunción copulativa ‘y’, propia del discurso oral:

“Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla, y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas” (I, p. 10).

Y pongamos un último ejemplo en el que quedan patentes la mayoría de rasgos de la fingida oralidad y que, aunque algo extenso, muestra el fuerte uso de deícticos y el uso de expresiones proverbiales y coloquiales:

“Ya que estuve medio bueno de mi negra trepa y cardenales, considerando que a pocos golpes tales el cruel ciego ahorraría de mí, quise yo ahorrar del; mas no lo hice tan presto por

hacello más a mi salvo y provecho. Y aunque yo quisiera asentar mi corazón y perdonalle el jarrazo, no daba lugar el maltratamiento que el mal ciego dende allí adelante me hacía, que sin causa ni razón me hería, dándome coxcorriones y repelándome. Y si alguno le decía por que me trataba tan mal, luego contaba el cuento del jarro, diciendo:

“¿Pensareis que este mi mozo es algún inocente? Pues oíd si el demonio ensayara otra tal hazaña.”

Santiguándose los que lo oían, decían: “¡Mira, quién pensara de un muchacho tan pequeño tal ruindad!”, y reían mucho el artificio, y decíanle: “Castigaldo, castigaldo, que de Dios lo habréis.”

Y él con aquello nunca otra cosa hacía. Y en esto yo siempre le llevaba por los peores caminos, y adrede, por le hacer mal y daño: si había piedras, por ellas, si lodo, por lo más alto; que aunque yo no iba por lo mas enjuto, holgábame a mí de quebrar un ojo por quebrar dos al que ninguno tenía. Con esto siempre con el cabo alto del tiento me atentaba el colodrillo, el cual siempre traía lleno de tolondrones y pelado de sus manos; y aunque yo juraba no lo hacer con malicia, sino por no hallar mejor camino, no me aprovechaba ni me creía más: tal era el sentido y el grandísimo entendimiento del traidor.

Y porque vea V.M. a cuánto se estendía el ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia” (I, pp. 19-20).

El fragmento es harto elocuente. Pero sigamos adelante, observando el lenguaje de germanía propio del género y que marca a fuego nuestra serie. En la novela anónima no podemos rastrear un exceso de uso de esta jerga, como veremos en títulos posteriores, si bien sí que nos encontramos con léxico relacionado con el hurto: palabras como saltar, sangrar, lacería, lacerado, sisar, hurtar... permiten identificar claramente la actividad del pobre Lázaro, quien además aprende del ciego la *jerigonza* propia de los estafadores, palabra íntimamente relacionada con la germanía.

Pero pasemos ya al *Guzmán*, obra en la que oralidad y la germanía vienen expresadas también de forma de repeticiones del verbo decir y, de nuevo, uso de deícticos:

“Lo que pasó no lo entendió, aunque después fue manifiesto. Porque luego el uno dijo: “Huéspedes, ¿qué otra cosa tenéis que

darnos?” Habíanle poco antes en presencia dellos vendido un sáballo. Teníalo en el suelo para escamarlo. Respondióles: “Deste, si queréis un par de ruedas, que no hay otra cosa.” Dijéronle: “Madre mía, dos nos asaréis luego, porque nos queremos ir, y, si os pareciere, ved cuánto queréis en todo de ganancia, y lo llevaremos a nuestra casa.” Ella dijo que, hechos piezas, cada rueda le había de valer un real, no menos una blanca. Ellos que no, que bastaba un real de ganancia en todo” (I, I, 4, p. 161).

Y otro ejemplo en el que encontramos el uso de expresiones coloquiales, ya en la Segunda Parte:

“¿Quién me ha metido en esto? ¿No estaba yo en Florencia muy a mi gusto? Vuélvome allá y prometo, según en ella me iba, que de muy buena gana plantara en ella mis columnas, no buscando plus ultra. Porque toda en todo era como así me la quiero. Parecióme muy bien. Y si adulaciones o invidias había, por otra cuenta corrían; que no era yo de los comprendidos en el decreto. No tenía para qué meterse Judas con la limosna de los pobres, pues dello no me paraba perjuicio, no teniendo en palacio pretensiones. Y si nada me habían de valer, no las había menester usar, si nunca las quise tratar, pareciéndome siempre uno de los más graves y ocasionados daños de cuantos he conocido. Porque un solo adulator basta, no sólo a destruir una república, empero todo un reino” (II, II, 2, p. 601).

Y qué decir del lenguaje de germanía, plagado de este léxico Alemán marca a fuego su novela. Aunque quizás merecería esta cuestión un mayor espacio que, aquí, por razones obvias no le podemos dar, veremos algunos ejemplos. Y debemos empezar por la palabra clave: pícaro, que aparece en casi todas sus variantes en hasta 34 ocasiones sólo en la Primera Parte: “Conseguirás juntamente que, haciendo mucho lo que de suyo es poco, de un desechado **pícaro** un admitido cortesano” (Prólogo, p. 90); “Viéndome perdido, comencé a tratar el oficio de la florida **picardía**” (I, II, 2, p. 259; aparece hasta en tres ocasiones); “Mas después que me fui saboreando con el almíbar **picaresco**, de hilo me iba por ello a cierra ojos” (I, II, 2, pp. 260-261. aparece en sólo una ocasión); “Las tales cosas, aunque serán muy pocas, **picardea** con ellas” (Prólogo, p. 94); “Sabed, sobrino, que habrá como siete años, poco más o menos, que aquí llegó un

mozuelo **picarillo**” (II, II, 7, p. 685)¹⁹⁰. Por su parte, y relacionado con el léxico del hampa, del robo y el hurto aparecen palabras como *rufián*, *bellaco*, *jábega*, *bellaquería*, *gente del arte bribiática*, *cicatería*, *mudar*, *trastejar*, *pío*, *oficial de la carda*... Veamos algunos ejemplos de estos usos: “quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare, que no quiero contigo acreditarme”. “Que un malo suele ser verdugo de otro, y siempre un ladrón, un blasfemo, un rufián y un desalmado acaba en las manos de otro su igual: son peces que se comen grandes a chicos”. “No obstante que hasta aquí eran necesarios otros dos de **jábega**”. “Un **bellacón** mozo de cocina, que debía de estar fregando”. “Faltando los ejercicios y conclusiones, pueden echarse todos en un lodo con su **bribiática**”, o “Para ello me hizo estudiar el arte **bribiática**”. “Que ninguno se atreva a hacer embelecos, levante alhaja ni ayude a mudar ni **trastejar** ni desnude niño, acometa ni haga semejante vileza; pena que será excluido de nuestra Hermandad y Cofradía y relajado al brazo seglar”. “Y de uno en otro escalón salí muy gentil **oficial de la carda**”¹⁹¹. Finalmente, se pueden rastrear muchos ejemplos de este lenguaje que tan bien manejaba Alemán.

Haremos ahora unas breves referencias al léxico de la obra de López de Úbeda, en la que encontramos de nuevo léxico de la germanía y del mundo del robo; así, palabras como cortabolsas, envesar, sor —por señor—, pícaro y sus variantes, jábega, sisar, birlar o jacarandinas muestran hasta qué punto el autor picaresco relaciona su obra con la estirpe picaresca. Y puebla sus páginas con usos como los que siguen: “Entró el muy pícaro husmeando como perro perdiguero”; “era tan grande lebrón que, si no es en la batalla de cortabolsas y en la guerra de gallinas, nunca otro acometimiento hizo ni otra cabeza cortó”; “que parecen de junciana o jacarandina”; “siendo pícara es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, a uso de la mandilandinga”;

¹⁹⁰ Lo destacado en negrita es mío.

¹⁹¹ Las citas se corresponden con las siguientes referencias: I, II, 3, p. 266; I, III, 7, p. 407; I, III, 3, p. 370; I, III, 3, p. 372; II, II, 1, p. 592; I, III, 2, p. 362; I, III, p. 370; II, II, 4, p. 633.

“quien tiene tejado de birlo, no es bien bolee al del vecino”¹⁹². Son simplemente unos pocos ejemplos de una cuestión que quizá merecería un estudio de mayor calado, fundamentalmente para comprobar el alcance de este rasgo como elemento en común entre todas las novelas que se han considerado pertenecientes a la serie. En cualquier caso, ni qué decir tiene que nos encontramos con un uso parecido, incluso llevado a ciertos extremos en el caso de un autor como Quevedo en su *Buscón*. Por aportar unas brevísimas pinceladas, nos encontramos con léxico ya visto como hurtar, sisar, rapiña, bellaco, jacarandina, pícaro, sastre de barbas, tundidor de mejillas, grequescos, chirimías, güeros, chanflones... incluso hay un momento en el que dice literalmente: “Habláronse los dos en germanía, de lo cual resultó darme un abrazo y ofrecérseme” (II, cap. I, pp. 101-102).

Con este corto repaso hemos podido comprobar cómo las novelas picarescas que conoció y estudió Cervantes tienen un marcado léxico picaresco, relacionado con la oralidad y con el lenguaje de germanía. Veremos a continuación si Cervantes cumplió este requisito en sus obras cercanas a la novela picaresca. Para ello, rastrearemos en sus novelas el uso que pudo hacer de este tipo de lenguaje, tan marcadamente picaresco.

Dejaremos a un lado por ahora el *Quijote*, puesto que poco o nada tiene que ver el léxico de la magna obra cervantina con el de la picaresca. Iremos pues a rastrear en las *Ejemplares*, comenzando por uno de los mejores ejemplos del manejo del lenguaje de nuestro autor en *Rinconete*.

En esta novela, y no será la única, Cervantes nos muestra que la picaresca es y debe identificarse con la oralidad, con el registro conversacional, pues el pícaro, como vimos más arriba, es un personaje hablador hasta la extenuación, conversador impenitente. Así nos los va a mostrar también el alcalaíno, aunque no desde el punto de vista único del protagonista, sino que, como ya apreciamos, la conversación será expuesta por un narrador externo. Las interpelaciones al narratario se hacen presentes en el propio texto, dentro de la propia ficción, pues el narratario ya no es el lector o Vuestra Merced, sino otro personaje que interpela y responde a uno de los protagonistas, convirtiéndose, como no podía ser de otra

¹⁹² Las citas se corresponden con las siguientes referencias: I, I, 1º, p. 137; II, II, 3º, p. 431; II, II, 4º, p. 470; Intr., 1º, p. 91; II, II, II, 1º, p. 368.

manera, en verdadero vector de la narración. Tras las presentaciones, Rincón y Cortado se expresan en libertad y se cuentan sus hazañas; precisan de confianza mutua para compartir su camino, y así lo hacen: “—Eso se borre —dijo Rincón—; y, pues ya nos conocemos, no hay para qué aquesas grandezas ni altiveces: confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aun zapatos” (OC II, RyC, p. 564). Por lo tanto, la oralidad en el *Rinconete* viene marcada fundamentalmente por la naturalidad en el diálogo entre los dos protagonistas, aunque no sólo, pues algo parecido ocurre cuando se nos muestra la galería de bravos de la cofradía de Monipodio, si bien en este punto alejaríamos el foco de la oralidad de los dos protagonistas pícaros para ponerlo en otra lugar distinto, por moralidad y por morfología novelesca, como es el entremés del patio de Monipodio¹⁹³.

“Pues yo le sé decir que soy uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar; y, para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero” (OC II, RyC, p. 562).

La conversación entre los dos jóvenes nos transporta a una situación comunicativa, en palabras de Cabo, muy próxima a la oralidad.

Por su parte, el lenguaje apicarado está también muy presente en la novela cervantina, y no sólo éste, sino también el de germanía, una vez que los protagonistas entran en el patio de Monipodio. En una primera parte Rincón y Cortado nos muestran cómo es la vida del pícaro a través de sus palabras, con un lenguaje que reconocemos a la perfección: *galima* (hurto), *hurtaron* y casi todas sus variantes, *tercio de chanza*, *retén*, *humillo* y todos los trucos de los juegos de naipes que les sirven para estafar, *trainel*, *dar tiento a faldriquera*, *bajamanero*, *lendroso* y, por supuesto, *pícaro*. Una vez que la novela se centra en el patio de Monipodio la jerga se hace más presente y toma otras formas lingüísticas además del léxico propio de la germanía. Así, nos encontramos con fenómenos como la metátesis en expresiones como a las que se refiere *Rinconete* al final de la propia novela:

¹⁹³ Recuérdese el excelente trabajo de Ynduráin (2006).

“dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir per modum sufragii había dicho per modo de naufragio; y que sacaban el estupendo, por decir estipendio, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un marinero de Tarpeya y un tigre de Ocaña, por decir Hircania, con otras mil impertinencias” (OC II, RyC, p. 602).

Estas expresiones a las que se refiere su protagonista confieren el barbarismo en las relaciones comunicativas de los miembros de este especial grupo, algo que supone una característica propia de ellos¹⁹⁴. Pero también el lenguaje propio de la germanía, como decimos, aparece en la novela, más concretamente en la segunda parte, una vez que se acercan a los cofrades de Monipodio. En el primer encuentro con uno de estos miembros ya aparece el lenguaje que nuestros inocentes pícaros no entienden, mostrando Cervantes la imposibilidad de comunicación con un lenguaje tan cerrado incluso para Rinconete y Cortadillo, quienes ya han mostrado cierta sabiduría con un léxico apicarado:

“Lo es tanto que en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre no han padecido sino cuatro en el finibusterrae [la horca], y obra de treinta envesados [azotados] y de sesenta y dos en gurapas [galeras] [...]Y así, les fue diciendo y declarando otros nombres, de los que ellos llaman *germanescos* o de la *germanía*, en el discurso de su plática, que no fue corta, porque el camino era largo; en el cual dijo Rincón a su guía” (OC II, RyC, p. 572).

Incluso los barbarismos tienen cabida en la jerga de los cofrades, cuando el propio Monipodio habla de la siguiente manera: “Hace nuestra hermandad cada año su adversario con la mayor popa y soledad que podemos” (OC II, RyC, p. 579). Tanto es así que Rincón se burla de él más abajo, cuando le dice que “si ya no es que se hace mejor con popa y soledad, como también apuntó vuesa merced en sus razones” (OC II, RyC, p. 579).

¹⁹⁴ Tomamos como referencia la magnífica obra del crítico José Luis Alonso Hernández y su excelente trabajo *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Ediciones Universidad de Salamanca. 1979.

Como hemos podido comprobar, la oralidad y el léxico propio de la novela picaresca tienen plena vigencia y funcionalidad en *Rinconete y Cortadillo*, y es plausible que la crítica haya emparentado siempre a esta novela con la picaresca, tanto por temas como por formas, incluidas la oralidad y el léxico; debemos advertir que estas dos cuestiones que estamos analizando vienen marcadas por el diálogo entre este tipo de personajes, y sin embargo parece que Cervantes quiere marcar un abismo comunicativo entre los protagonistas y los seguidores de Monipodio. Este hecho, unido a los ya analizados en apartados anteriores, nos llevan a pensar que Cervantes quiso acercarse a la novela picaresca presentando un marco dialógico claro, con un narratario interno, quien se convierte a su vez en protagonista y que, además, le sirve para mostrar que el pícaro no tiene por qué estar solo; de esta forma, los pícaros consiguen abrirnos la puerta de una cofradía de ladrones, algo que hubiera sido difícil y poco verosímil de no ser por la condición de Rincón y Cortado; a partir de esta presentación nos alejamos de la vida picaresca de ambos para centrarnos en el cuadro que se nos presenta desde los ojos de los pícaros, quienes observan atónitos lo que allí ocurre, incluido el lenguaje que emplean, la germanía. De esta manera Cervantes aleja el foco de la vida picaresca para centrarlo en el patio y lo que allí se puede observar, hecho que tiene mucho que ver con la estructura entremesil de la que habló Ynduráin. Cerramos lo concerniente a esta novela aclarando que la oralidad y el léxico picaresco están muy presentes en esta obra, a pesar de que los propósitos cervantinos fueran muy otros si tomamos como referencia la mayoría de rasgos de la novela picaresca que ya hemos analizado. El primer acercamiento en el volumen de las Ejemplares a la novela picaresca se salda, pues, con un perfecto entendimiento de algunas de las bases del género, tales como el marco dialogístico que recorre este tipo de novelas, así como la oralidad de sus textos y el lenguaje de germanía que pudo observar y analizar Cervantes en el *Lazarillo*, el *Guzmán*, *Justina* o el del propio *Pablos*. Finalmente, queremos cerrar este análisis con las sabias palabras de Blanco (1957: p. 337), con las que coincidimos plenamente:

“Tanto, que a veces se la considera [a la novela de *Rinconete*]

más un cuadro de costumbres que una novela. Ahora bien, una de las características del cuadro de costumbres es que, limitado como está por un tiempo y un medio concretos, es, sin embargo, totalmente libre y abierto en cuanto que puede ser el que es o cualquier otro: la voluntad del artista escoge, arbitrariamente o por casualidad, una realidad abierta donde se la presenta, y termina su pintura de ella en cualquier parte, cuando los personajes salen del cuadro para seguir su vida presente. El cuadro de costumbres no tiene ni principio ni fin; está libre de prehistoria y de continuación exacta”.

Pero continuemos con nuestro recorrido para centrar la mirada en *La ilustre fregona*, para comprobar tanto la oralidad como el lenguaje. Así, podemos comprobar cómo, al comienzo de la novela, una vez más, el ingenio cervantino nos enmarca la obra en relación con la picaresca, pues aparece como perfecto conocedor de este tipo de vida. Como nos explica el narrador, Carriazo tiende a la vida libre que le aporta la del pícaro frente a la encorsetada de su acomodada condición social real, y se decide así por la primera para “Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadras de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca” (OC II, LIF, p. 745). En este punto vemos que Cervantes prescinde en mayor medida de la oralidad que habíamos podido observar en *Rinconete* o que veremos más adelante en otras obras como el *Coloquio*. No existen apelaciones al narratario, como ocurría en la anterior novela ni como ocurre en las narraciones picarescas, pues el narrador nos da entera noticia de estos personajes, en palabras de Lázaro; no son ellos los que la cuentan, ni al lector, ni a Vuestra Merced ni a otro personaje de la obra. Perdido el marco dialógico, la oralidad pierde todo su sentido.

No ocurre así con el léxico de germanía, del que ya hemos visto un ejemplo. Sin embargo, como consecuencia de lo anteriormente formulado, este tipo de léxico es mencionado en boca del narrador con la función de exponer un marco narrativo, muy alejado de las características propias de la novela picaresca.

“¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla,

mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo de este nombre pícaro!, bajad el toldo, amainad el brío, no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre pronta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta. Allí campea la libertad y luce el trabajo; allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte” (OC II, LIF, pp. 745-746).

El conocimiento del narrador del mundo del hampa, del universo picaresco, es amplio, si bien tiene una función meramente de marco de la narración; no necesita de los resortes morfológicos de la picaresca para construir su relato. Cervantes toma la vida picaresca como excusa para mostrar el manejo de las formas narrativas del momento y las entremezcla a la perfección, como ocurre en este caso, en el que funde temas picarescos con la *novella* amorosa y sentimental. Incluso, a pesar de que toma Carriazo la vida picaresca como elección vital, en ningún momento, en sus actos, se nos presenta como ladrón ni estafador. Queremos terminar el análisis sobre esta novela de nuevo con unas breves palabras de Blanco (1957: p. 338): “No siendo en ningún sentido una novela picaresca, encontramos en sus páginas la mejor descripción de lo que la vida picaresca significaba para Cervantes y, en ello, una de las más importantes claves de su ‘realismo’”. Las palabras del crítico, aunque se centran en el realismo cervantino, nos sirven para mostrar que quizás Cervantes entendiera vida y realismo novelesco de una forma similar.

Avancemos con la siguiente novela: *El licenciado Vidriera*, obra en la que encontramos un procedimiento similar al que hemos visto en la anterior novela. Nuestro autor se vale de nuevo de su narrador para hablar y narrar, y no para dialogar, por lo que, no empleado el marco dialogístico, la oralidad pierde una vez más su sentido. Las referencias, evidentes por otra parte, a la picaresca lazarillesca son un mero procedimiento narrativo; no existe asunción de rasgos

propios de este tipo de novelas. Nos centraremos, pues, en la binovela del *Casamiento* y el *Coloquio*, donde sí existe oralidad y lenguaje propio de la germanía. Cervantes recupera en el *Casamiento* el marco dialogístico que había utilizado con éxito en *Rinconete*, y ya al comienzo de la novela, y sin excesivas precisiones ni marcos situacionales nos presenta a los dos personajes protagonistas de la historia. Recordemos cómo lo hace nuestro autor y, sobre todo, queremos remarcar la similitud con el *Rinconete* comparando ambos comienzos, si bien en la segunda, en *Rinconete*, la introducción es más precisa:

“Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspies, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo” (OC II, CE, p. 877).

“En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudía, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; [...] Estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros. Saliéronse los dos a sestear en un portal, o cobertizo, que delante de la venta se hace; y, sentándose frontero el uno del otro, el que parecía de más edad dijo al más pequeño” (OC II, LIF, p. 559).

Las únicas palabras que hemos suprimido en el segundo texto son las que hacían referencia a la vestimenta de ambos pícaros. Como podemos observar, ambos comienzos guardan muchas concordancias en el procedimiento de narración y, por lo que entendemos, le sirven al autor de mero marco introductorio, pues a continuación toman la palabra los cuatro protagonistas de nuestras dos novelas. Así, Cervantes proporciona de un marco dialogístico a ambas obras y, por

consiguiente, se impone la oralidad como evidente consecuencia de ello. De nuevo aparecen las interpelaciones al narratario interno de la novela, en este caso el licenciado Peralta, quien le pregunta sobre su vida. Recordemos cómo ocurre:

“—¿Qué es esto, señor alférez Campuzano? ¿Es posible que está vuesa merced en esta tierra? ¡Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada! ¿Qué color, qué flaqueza es ésta?” (OC II, CE, p. 877)

El narratario dentro de la ficción pregunta al protagonista qué le ocurre, por qué está tan desmejorado, y qué hace por estas tierras: suficiente para que, tras un breve intercambio de palabras, Campuzano le cuente el por qué de su estado actual. Realmente el mecanismo interno de la obra suena extremadamente parecido al de la misma novela picaresca y, de nuevo, al *Rinconete*. Lo cierto es que dos tercios de la obra pertenecen al relato que Campuzano le hace a Peralta sobre el engaño que ha sufrido por parte de doña Estefanía de Caicedo, lo que le confiere a la relación de Campuzano una suerte de pequeño relato picaresco. Tanto es así que, como vimos más arriba, aunque el tópico del engañador engañado no sea una novedad, sí que los personajes y las circunstancias que los rodean tienen mucho que ver con la personalidad del pícaro. Simplemente debemos recordar los ambientes y las circunstancias que rodean al encuentro entre Campuzano y Estefanía.

“—Pues un día —prosiguió Campuzano— que acabábamos de comer en aquella posada de la Solana, donde vivíamos, entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas: la una se puso a hablar con el capitán en pie, arrimados a una ventana; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto; y, aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla” (OC II, LIF, p. 879).

El oyente de la novela picaresca se nos presenta dentro de la novela, y en este caso el licenciado Peralta se presta a tal cometido, de la misma forma que antes

lo hicieron Vuestra Merced en el *Lazarillo*, o el lector, es igual al que se dirigiera Guzmán, o en el mismo nivel ficcional Rincón y Cortado. El narratario en las novelas cervantinas pertenece al mismo estrato de ficción que el Vuestra Merced de la obrita anónima. La principal diferencia es que estos narratarios cervantinos responden y charlan con los personajes que se deciden por contar su vida, su caso, por extenso o no. De esta forma, Cervantes alcanza y supera el eje alrededor del cual pivota la construcción de la novela picaresca. El marco dialogístico funciona, como ocurre en *Rinconete*, y como veremos que lo hace en el *Coloquio*. La consecuencia más evidente de todo ello es la presencia de la oralidad, pues el diálogo entre ambos protagonistas viene marcado por la conversación entre Campuzano y Peralta, por las preguntas de uno y las respuestas del otro, por las observaciones de otro y las aclaraciones de uno. Por tanto, la oralidad de la que hablamos en las novelas picarescas analizadas se plasma a la perfección también en esta novela de Cervantes. Observemos de nuevo cómo es plasmado en el texto:

“Finalmente, tratando mis amores como soldado que está en víspera de mudar, apuré a mi señora doña Estefanía de Caicedo (que éste es el nombre de la que así me tiene) y respondíome: ‘Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa: pecadora he sido, y aún ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren’” (OC II, CE, p. 880).

Y más abajo:

“Asomóse la moza a la ventana y, quitándose al momento, dijo: ‘¡Oh, que sea ella la bien venida! ¿Han visto, y cómo ha venido más presto de lo que escribió el otro día?’ ‘¿Quién es la que ha venido, moza?’, le pregunté. ‘¿Quién?’, respondió ella. ‘Es mi señora doña Clementa Bueso, y viene con ella el señor don Lope Meléndez de Almendárez, con otros dos criados, y Hortigosa, la dueña que llevó consigo’. ‘¡Corre, moza, bien haya yo, y ábrelos!’, dijo a este punto doña Estefanía” (OC II, CE, p. 883).

Esta acumulación de *dijo*, *le pregunté*, *respondió*... marcan la omnipresente oralidad del texto.

Otra cosa muy distinta es que, curiosamente, hallemos en la práctica rastro del lenguaje de germanía. Sólo si pensamos en la precisa anécdota de la vida de Campuzano, centrada en el hecho que le ha llevado al Hospital de la Resurrección podría explicar la falta de este tipo de jerga. En cualquier caso, el simple hecho del engaño como epicentro de la narración nos transporta a un submundo eminentemente más cercano a la picaresca que a cualquier otro tipo de ficción. En cualquier caso, los campos semánticos relacionados con la novela picaresca sí aparecen en las novelas cervantinas que hemos ido analizando, de tal forma que los campos relacionados fundamentalmente desde tres vertientes están siempre presentes: el campo semántico del engaño, el del juego y el de germanía. En el caso que nos ocupa sí aparece el campo asociativo del engaño, íntimamente relacionado con la perspectiva patética del pobre Campuzano, quien se siente profundamente estafado. Si no, fijémonos en las expresiones que utiliza el estafado: “si yo tuviera entendimiento para saber sentir y ponderar tamaña desgracia”; “descubrir su malicia”; “ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su término”; “tengo mi afrenta presente”; “responden en nuestro castellano: ‘Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado’”; “que el culpado no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo. Bien veo que quise engañar y fui engañado, porque me hirieron por mis propios filos; pero no puedo tener tan a raya el sentimiento que no me queje de mí mismo”¹⁹⁵. Así, oralidad y lenguaje picaresco están presentes en el *Casamiento*.

Pero avancemos y centrémonos ahora en el *Coloquio* que, recordemos, es la reproducción de una conversación entre dos perros escrita por el propio alférez Campuzano y que, mientras éste duerme una siesta, lee para sí el licenciado Peralta. De esta forma, la última de las novelas del volumen se nos presenta en forma de coloquio, sin la intervención de narrador alguno. No existe discusión sobre la fuerte oralidad de la obra. De hecho, podríamos decir que Cervantes, como vimos más arriba, ha utilizado un procedimiento idéntico para construir dos de las novelas más cercanas a la picaresca: tanto en *Rinconete* como en el

¹⁹⁵ OC II, CE, pp. 883-887.

Casamiento un narrador enmarca brevemente la historia para dejar paso al diálogo de sus dos protagonistas, que dialogan el uno con el otro su vida o un aspecto parcial de su vida. Pues bien, Cervantes lleva al extremo este procedimiento en el *Coloquio*, puesto que el narrador desaparece y, además se nos presenta en un texto escrito en unas condiciones especiales, pues según su propio autor, escuchó lo que ha reproducido mientras sudaba su enfermedad. Por todo ello, Cervantes es plenamente consciente del procedimiento que marca la construcción de una novela picaresca; pero lo relevante no es que sea consciente de ello, sino que lo maneja a su antojo y le da una nueva vuelta haciendo que sean el narrador y el narratario de la novela picaresca al estilo del *Lazarillo* y el *Guzmán* quienes hablen y dialoguen directamente ante el lector, y no al lector, como ocurría, por ejemplo, en la obra de Alemán. Son los perros los que hablan sin parar y quienes, por aprovechar el portento del don del habla que se les ha concedido, deciden contarse su vida, como dice el propio Cipión:

“Sea ésta la manera, Berganza amigo: que esta noche me cuentes tu vida y los trances por donde has venido al punto en que ahora te hallas, y si mañana en la noche estuviéremos con habla, yo te contaré la mía; porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas” (OC II, CP, p. 898).

La oralidad en el *Coloquio*, por tanto, viene marcada por la conversación entre los perrihombres protagonistas. Tanto es así, que el don del habla les confiere la capacidad de mostrarse como un verdadero pícaro, es decir, como impenitentes habladores y dialogantes.

Con este nuevo recurso Cervantes completa el diálogo parcial de la picaresca; incluye dentro de la ficción al narratario y no deja a la mitad una conversación, como debió entender el alcaíno que ocurría en cualquier otra novela picaresca. Así lo apuntaba también Rey Hazas (2003: pp. 388-389), con unas brillantes palabras que compartimos:

“Cervantes sabía perfectamente que la autobiografía picaresca, tan ligada a la epístola en sus inicios lazarillescos, podía ser,

[...], la mitad de un coloquio –[...] pues el coloquio se completaba, se realizaba en el momento de la lectura– por lo cual, lo que hizo fue completarlo verdaderamente, pero no fuera, sino dentro del texto”.

Muy otra cosa es el uso que del narratario hace Cervantes, en este caso de Cipión, muy alejada la conversación de fines ideológicos y centrado, por el contrario, en fines literarios. Ya advertimos más arriba que nuestro autor está muy lejos del compromiso ideológico de los autores de novelas picarescas, más aún de la instrumentalización de la literatura con fines puramente doctrinales. De nuevo está justificado traer aquí las palabras de Blanco Aguinaga (1957: pp. 331-332) respecto al papel de Cipión:

“Bien sabemos que la autobiografía de Berganza, aunque lógicamente narrada después de los hechos, no va dirigida a un lector, sino a un *oyente*, a Cipión, quien está viviendo su vida presente en la novela misma, activo en ella; un protagonista que se entromete constantemente en la narración de Berganza y que si, como es lógico, no puede cambiar la vida que esté ya ha vivido, puede cambiar la forma de su presentación por el diálogo. [...] La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza [...] es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la ‘verdad’ de su amigo el ex pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal. [...] Dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra. Gracias a que este pícaro de Cervantes no está sólo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar. En vez de un monólogo dogmático con el que destruye el diálogo del mundo, Cervantes nos presenta un diálogo haciéndose, la posibilidad de ambivalencia”.

Las palabras de Blanco son acertadísimas. De hecho, nos reafirman en cuanto a la oralidad de la novela. Veamos en el propio texto del *Coloquio* cómo funciona esta característica, además de lo ya dicho sobre la situación dialógica de la misma.

“BERGANZA.-¿Qué te diría, Cipión hermano, de lo que vi en aquel Matadero y de las cosas exorbitantes que en él pasan? Primero, has de presuponer que todos cuantos en él trabajan, desde el menor hasta el mayor, es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al Rey ni a su justicia [...]

CIPIÓN.-Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia” (OC II, CP, p. 899).

Como podemos observar, el uso de deícticos o la naturalidad en el habla marcan el discurso, provocando así que incluso Cipión, el interlocutor, le advierta a Berganza de que si continúa por la vía digresiva necesitarán un año para escuchar toda su historia. Y es que, como no podía ser de otra manera la digresión también es un elemento propio de la oralidad. Las manifestaciones propias del lenguaje oral aparecen también en elementos del habla coloquial, como vemos también en el siguiente fragmento:

“BERGANZA.-Digo, pues, que mi amo me enseñó a llevar una espuerta en la boca y a defenderla de quien quitármela quisiese. Enseñóme también la casa de su amiga, y con esto se escusó la venida de su criada al Matadero, porque yo le llevaba las madrugadas lo que él había hurtado las noches. Y un día que, entre dos luces, iba yo diligente a llevarle la porción, oí que me llamaban por mi nombre desde una ventana; alcé los ojos y vi una moza hermosa en extremo; detúveme un poco, y ella bajó a la puerta de la calle, y me tornó a llamar. Lleguéme a ella, como si fuera a ver lo que me quería, que no fue otra cosa que quitarme lo que llevaba en la cesta y ponerme en su lugar un chapín viejo. Entonces dije entre mí: “La carne se ha ido a la carne”. Díjome la moza, en habiéndome quitado la carne: “Andad [G]javilán, o como os llamáis, y decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fíe de animales, y que del lobo un pelo, y ése de la espuerta”. Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó, pero no quise, por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y Blancas” (OC II, CP, pp. 901-902).

Como podemos ver en este fragmento, el protagonista habla para sí, reproduce lo que le dicen a él incluso en estilo directo, y lo cuenta al receptor de la novela,

Cipión. Sólo pondremos un ejemplo más del texto que reafirme la oralidad del mismo para concluir; es una cita larga pero que merece la pena reproducir aquí no sólo por la frescura del propio diálogo sino también porque, aunque el estilo es más elevado, no deja de reflejar a la perfección una conversación entre amigos:

“CIPIÓN.-Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina.

BERGANZA.-Agradézcotelo, Cipión amigo; porque si no me avisaras, de manera se me iba calentando la boca, que no parara hasta pintarte un libro entero destos que me tenían engañado; pero tiempo vendrá en que lo diga todo con mejores razones y con mejor discurso que ahora.

CIPIÓN.-Mírate a los pies y desharás la rueda, Berganza; quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado entre los dos ser cosa sobrenatural y jamás vista.

BERGANZA.-Eso fuera así si yo estuviera en mi primera ignorancia; mas ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar” (OC II: CP, p. 906-907).

Por último, queremos destacar la habilidad de Berganza para utilizar otro rasgo más de la oralidad de su discurso como es el no contar el final de una historia y sugerir al receptor que escuche más adelante el final de su historia. La narración de la vida de Berganza, a pesar de ser contada de forma lineal, otro rasgo de la oralidad de un discurso, incluye muchas digresiones y murmuraciones, elementos que su interlocutor procura corregir. No hay mayor oralidad en ninguna novela picaresca como la que nos encontramos en el *Coloquio* cervantino. A pesar de ser un rasgo muy característico de la novela de Alemán y del *Lazarillo*, Cervantes roza la perfección y supera con creces en este sentido a cualquiera de las novelas picarescas que se habían escrito o se escribieran después, como muy bien prometió Ginés de Pasamonte.

Pero pasemos ahora a analizar el lenguaje de germanía que aparece en la novela. Por supuesto aparecen palabras como *pícaro*, *jifero*, *esportilla*, *puta*, *rufián*, *bellaco*, *charlatán*, *embaidor*, *hijo de puta*, *robo*, *treta*, *engaño* o *hurto*, además de todos los lugares y situaciones que están relacionadas con la vida

picaresca como el Matadero de Sevilla o la vida con cualquiera de sus amos. Así pues, los campos semánticos y asociativos relacionados con la novela picaresca quedan más que acreditados a lo largo de toda la obra. De esta manera también se asegura Cervantes la evidente relación con el género bribiático.

2.8. Ironía y sátira

Una de las principales características de la novelística cervantina es la ironía, quizás en todos sus textos. Ciertamente que ironía y sátira no son exclusivas de la novela cervantina, siquiera de la novela picaresca, si bien supone una de las primeras grandes apariciones en el nacimiento del nuevo género de la novela, crucial para su formación y posterior consolidación. La ironía fundamentalmente supone un hallazgo determinante para una nueva forma de entender la literatura.

Ni qué decir tiene que la ironía y la sátira, derivada de las situaciones cómicas tanto en la novela picaresca como en las producciones cervantinas tienen sus antecedentes literarios. No podemos ni debemos detenernos mucho en este sentido, si bien debemos apoyarnos en algunas afirmaciones que corroboren este extremo.

Así, debemos hundir las raíces de la novela picaresca en lo más profundo para rastrear que quizá ésta tenga su inspiración en los diálogos platónicos, los ciceronianos y devenga en los lucianescos, más críticos con la sociedad de su tiempo; avanza sin descanso con la magnífica obra *Viaje de Turquía*, obra en la que la crítica social se hace más aguda y punzante. Dice Garrido Ardila (2005: p. 233) que “no se halla exenta la novela picaresca, y el *Lazarillo* en especial, de la ironía en el nivel intertextual, siendo paródica por inaugurar un nuevo género literario a partir del romance y de las formas folklóricas y el romance anteriores. En consecuencia, cuando decimos que la novela picaresca es irónica, satírica y paródica significamos que: 1) es burlona y da a entender lo contrario de lo que se dice, por antifrástica; 2) arremete contra la sociedad y los valores de la misma, por satírica, y 3) ataca modelos literarios por paródica”. Las palabras del profesor son acertadísimas y muy ajustadas a nuestro propósito pues, como veremos más abajo, la novelística cervantina que linda con la novela picaresca tiene mucho de estos tres rasgos: es irónica, satírica pero, sobre todo, paródica.

También entendemos, con Rey Hazas (2003: p. 19), que los modelos literarios favorecen la crítica, son utilizados por los autores porque les resulta un molde ideal para sus propósitos literarios, sí, pero también sociales.

“Se trata, en definitiva, de un módulo estructural que permite y favorece la amplitud y la objetividad de la crítica, independientemente de que su carácter de sarta deshilvanada sea más bien prenovelesco. Por este motivo, en principio, se explican las íntimas conexiones entre las modalidades lucianescas y picarescas, ya que ambas se sintieron como esquemas narrativos de óptimo rendimiento satírico-crítico —no debemos olvidar que también prueba esta afinidad el hecho de que el *Asno de oro* sea el principal modelo constructivo del *Lazarillo de Tormes*—, no obstante la excelencia plenamente novelesca del género picaresco, cuando menos en sus inicios, una de las bases del nacimiento de la llamada novela moderna”.

Es indiscutible que el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón* y *Justina* tienen grandes momentos cómicos que derivan de la sátira intencionada del autor y que, en mayor o menor medida despertaban en los lectores, si no una franca risotada, sí una leve sonrisa. No podemos olvidar que, el pícaro, en su periodo de aprendizaje de la vida, en el paso de bobo a hombre pícaro sufre importantes golpes y es objeto de chanzas que, algunas de ellas, encierran en sí mismas la comicidad. Simplemente pensemos en los pescozones del pobre Lázaro a manos del ciego, o de la tortilla de Guzmán, sin ir más lejos. Según avanzan en su aprendizaje las situaciones cómicas se tornan más graves por el contexto y la importancia que tienen. Sin ir más lejos, la situación que Lázaro vive con el buldero podría resultar cómica por la burla si no tuviera un impacto tan serio en la pobre gente engañada y, sobre todo, si no tuviera connotaciones religiosas, cristianas, tan criticadas en la novela anónima. Así nos lo presenta el propio Lázaro:

“el más desenvuelto y desvengonzado y el mayor echador dellas [bulas] que jamás yo vi ni ver espero ni pienso que nadie vio. [Acaba reflexionando Lázaro al final del Tratado] Y aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: ‘¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!’ Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pase también hartas fatigas, aunque me daba bien de comer a costa de los curas y otros clérigos do iba a predicar” (V, p. 67).

Algo parecido ocurre con las aventuras de Guzmanillo, pues las que protagoniza

se van tornando grotescas y van perdiendo comicidad en esa deriva moral en la que se va introduciendo para acabar, como ya sabemos, protituyendo a su mujer al final de la obra¹⁹⁶.

“Yo conocí uno que, porque un galán de su mujer se amancebó con otra, se fue a él y diciéndole que por qué faltas que le hubiese hallado había dejádola, le dio de puñaladas, aunque no murió dellas. Estos tales van al bodegón por la comida, por el vino a la taberna y a la plaza con la espuerta. Pero los más honrados basta que dejen la casa franca y se vayan a la comedia o al juego de los trucos, cuando acaso les faltan las comisiones. No hiciera yo por ningún caso lo que algunos, que cuando en presencia de sus mujeres alababan otros algunas buenas prendas de damas cortesanas, les hacían ellos que descubriesen allí las suyas, loándoselas por mejores. Mas en cuanto una tácita permisión sin género de sumisión, ésa ya yo estaba dispuesto a ella [...] Un trabajo secreto puédese disimular a título de amistad, ahorrando la costa de casa. Y ganando yo por otra parte, presto seré rico, tendré para poner una casa honrada donde reciba seis o siete huéspedes que me den lo necesario bastantemente, con que pasaremos” (II, III, 5, pp. 833-834).

La misoginia y barbarie moral de Guzmán llega a su culmen y muestra nuevamente la superioridad moral que se supone al narratorio de la novela, al lector. Como vemos, la comicidad se ha convertido en degradación ética. De hecho se justifica con la práctica que otro ya había cometido con su mujer y él la repite para salir del apuro económico. De hecho la exposición que Guzmán hace antes de explicar al lector lo que hace con su esposa es brillante: nos habla de la debilidad de su familia política y de la escasa dote de su nueva mujer, lo que le da autoridad para tratarla como lo hace.

“Y como mi esposa trujo poca dote, tenía para hablar poca licencia y menos causa de pedirme demasías. Era moza, y tanto, que pude hacerla de mi voluntad” (II, III, 5, p. 829).

La cuestión es que, como hemos podido comprobar, la comicidad se va tornando

¹⁹⁶ Roncero López, V., “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 285-328. Este trabajo es referente para esta cuestión.

en graveza desde las aventuras de Guzmán del comienzo de la novela según avanzamos en sus adversidades.

Otros estudiosos de la picaresca también vieron la importancia de la sátira y la comicidad en dicho género¹⁹⁷, pero lo que más nos interesa es comprobar, una vez más, cómo asumió Cervantes esta característica. Debemos admitir que la ironía principalmente deriva de la intención ideologizante del autor. Las situaciones que nos presentan los protagonistas de las novelas picarescas son propicias para el humor, pero ceden ante el peso social que dejan tras su lectura anecdótica. Este aspecto lo entendió a la perfección nuestro autor, quien eligió como veremos, otra válvula de escape por donde dejar escapar la ironía y la crítica. Porque sus dardos apuntan a otra dirección, como veremos.

Comencemos una vez más por *Rinconete y Cortadillo*, novela en la que la comicidad está más que presente, y donde podremos atisbar algún elemento de crítica social, siempre desde la perspectiva cervantina. El encuentro casual entre Rincón y Cortado ya supone el primer contraste y escena cómica, pues ambos, descritos como mozos no muy bien vestidos, se tratan con la mayor pomposidad, pues aún no se tienen conocimiento. Merece la pena recordar la escena.

“Ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargatas, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto que todo parecía hilachas. Venían en él envueltos y guardados unos naipes de figura ovada, porque de ejercitarlos se les habían gastado las puntas, y porque durasen más se las cercenaron y los dejaron de aquel talle. Estaban los

¹⁹⁷ Véanse los trabajos de Pfandl (1933: p. 301) o Valbuena Prat (1974: p. 134), quien dice que “la picaresca, con Alemán especialmente y en más o menos grado en los demás noveladores, ofrece una sátira de los diversos tipos y estados sociales, los médicos, los escribanos, toda una abigarrada mezcla de altos y bajos, cuyos engaños y trapisondas se pintan con sangrienta burla”.

dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias; el uno tenía una media espada, y el otro un cuchillo de cachas amarillas, que los suelen llamar vaqueros” (OC II: RyC, pp. 559-560).

La descripción de ambos pícaros nos indica que nos encontramos con dos jóvenes que recuerdan mucho a Lázaro o a Guzmán, y el lector del siglo XVII era muy capaz de identificarlos como tales. La comicidad se encuentra en que cuando Cervantes cede la palabra a sus criaturas ellas se tratan de *vuesa merced*, *gentilhombre* o *señor caballero*. Este hecho muestra a las claras el tratamiento social del honor de la época, que contrasta de forma brutal con sus vestidos, aspecto que de nuevo lleva a reflexionar sobre el sentido vacío del honor, pues sólo con la vestimenta se podía identificar a quien pudiera parecer un noble caballero. El sentido picaresco en la descripción de los protagonistas es más que visible, como ya observó Rodríguez Luis (1980 I: p. 172). Desde el momento en el que deciden compartir camino Rincón y Cortado hasta que se encuentran en el patio de Monipodio pasan algunas aventuras con cierta gracia pero, ahora sí, comicidad alejada de la novela picaresca, pues es una comicidad inocente y con poco trasfondo ideológico ni social. Los viajeros y el sacristán parece que sufren el típico engaño picaresco, que culmina con el suspiro de ambos al ver las galeras donde quizás algún día a ellos les toque estar por sus fechorías, en evidente referencia al *Guzmán*, como ya hemos visto [*vid. supra*]. Simples engaños y pequeñas estafas que reafirman el carácter casi de figura de donaire de los protagonistas, más que de auténticos pícaros¹⁹⁸. Como sabemos, la novela cambia de escenario y nos lleva a la observación del peculiar patio de Monipodio, donde Rincón y Cortado son el filtro desde el que vemos a los personajes de la cofradía germanesca¹⁹⁹. Y, como no podía ser de otra manera, la comicidad viene a través de esa mirada avezada de los dos pícaros. Sin embargo, y como ya anticipamos más arriba, las situaciones cómicas, irónicas e incluso satíricas en muchos momentos no tienen como trasfondo la crítica social, tal y como hemos visto que ocurría en la novela picaresca. Cervantes centra su mirada

¹⁹⁸ Véase Ynduráin (1966: p. 328).

¹⁹⁹ Véase El Saffar (1974: p. 37).

en la barbarie y en la incoherencia de los cofrades, sobre todo en la figura de Monipodio, personajes que muy bien podrían haber poblado las páginas del Guzmán. Las ya comentadas escenas de la Cariharta y Repulido, la del propio Monipodio y la de su libro de cuentas, cómo no, las reflexiones finales de los protagonistas, quienes se ríen con descaro y gracia de las barbaridades de la vida de estos valentones suponen quizás la parte central del relato. De hecho, los pícaros protagonistas corrigen los barbarismos idiomáticos de los cofrades, además de burlarse de ellos; no entienden el lenguaje de germanía, pues ellos hablan su propia jerga. La crítica cervantina finisecular, y las líneas de investigación posteriores encabezadas por Blanco Aguinaga, han querido ver en estos aspectos la lejanía de Cervantes, quien se esconde tras la visión de Rincón y Cortado, hacia la novela picaresca. Sin embargo, no debemos olvidar que sus dos criaturas no dejan de ser pícaros, en el sentido estrictamente literario, pues recordemos que incluso se cuentan sus vidas al comienzo de la obra y que su origen es más que dudoso. Ya vimos, al poner frente a frente a los personajes cervantinos con los de las novelas picarescas, que estos, Rincón y Cortado, comparten rasgos con Lázaro y Guzmán, pero también debemos observar que parece que los personajes que aparecen rechazados por la visión crítica de los protagonistas no son los mismos, sino los secuaces de Monipodio y el propio Monipodio. Debemos traer de nuevo aquí el análisis de Rincón:

“como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir per modum sufragii había dicho per modo de naufragio; y que sacaban el estupendo, por decir estipendio, de lo que se garbeaba [...] con otras mil impertinencias [...]; y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios y de ofensas a Dios. Y refase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner las candelillas de cera a las imágenes, y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida. No menos le suspendía la obediencia y respeto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado. [...] Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella

tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta” (OC II: RyC, p. 602).

Como hemos podido comprobar, la comicidad y la ironía vienen marcadas desde la perspectiva de los protagonistas, y muy alejada de cualquier tipo de intención ideológica; de hecho, la ironía y la parodia vienen marcadas por la intención de burla frente a algunos aspectos literarios de la propia novela picaresca: los personajes que más se acercan al *Guzmán* son objeto de crítica, mientras que Rincón y Cortado son tratados desde el comienzo de la obra como jóvenes de muy buen entendimiento. Si Cervantes quiso censurar la novela picaresca, parece que la parodia dirige sus dardos contra el *Guzmán*, más que hacia el *Lazarillo*, una vez más. Finalmente, queremos hacer referencia de nuevo a esa crítica que hace Cervantes al *Guzmán* cuando se burla de la religiosidad mal entendida de los cofrades, en comparación con otro pasaje del *Guzmán*, en el que el protagonista muestra y admite sus contradicciones:

“Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare, que no quiero contigo acreditarme” (I, II, 3, p. 266).

Es más que evidente la burla, la ironía y la parodia de Cervantes hacia los que entienden mal la devoción pensando que con rezar el rosario pueden salvarse mientras cometen fechorías; como el pobre *Guzmán*.

Pero avancemos en nuestro análisis hacia *La ilustre fregona*, novela en la que ironía, comicidad y parodia están muy lejos de la intención de la novela picaresca. El único elemento paródico, del que además ya hemos hablado, lo encontramos al comienzo de la novela, cuando se nos sitúa en el marco narrativo de la historia, con esos protagonistas que tanto recuerdan a Rincón y Cortado y que, sin embargo, tanto difieren de ellos estos “pícaros por inclinación”.

En el *Licenciado Vidriera* tampoco centra Cervantes su mirada hacia la mayoría de elementos morfológicos de la novela picaresca, salvo fugaces referencias a ella que también analizamos más arriba. Es cierto que la locura de Vidriera nos recuerda en ciertos momentos esas extensas moralizaciones del Guzmán adulto, hecho que nos lleva a pensar en que un personaje cervantino se nos presenta como loco cuando más se parece a un Guzmán cuerdo y en plena posesión de sus facultades, ironía que marca sin embargo un aspecto parcial de la novela cervantina. La crítica no ha dado especial valor a esta parte del relato, pues ha visto en ella una reiteración de dichos, apotegmas y citas que, estando cargadas de humor, eran muy comunes y tópicas en la época.

Decía muy acertadamente Rodríguez Luis (1980 I: p. 202) que “la acumulación de tanto ingenio llega a sonar cansada: en muchos casos parece forzado el humor; en otros ha perdido totalmente su sentido, que era excesivamente local: la alusión a los entresuelos de Valladolid ofrece un ejemplo extremo de ese envejecimiento de los dichos del Licenciado, carentes aquí incluso del interés sociológico de otros comentarios, como aquellos sobre el mozo de mulas o sobre los coches (éstos recuerdan las abundantes críticas de Quevedo al auge de tales vehículos)”. A pesar de las palabras del crítico, y de que la linealidad narrativa se interrumpe en favor de esta extensa parte de la novela, nosotros sí observamos una sutil parodia del mismo procedimiento que utilizaba Alemán, quien detenía el devenir narrativo para desplegar sus reflexiones morales²⁰⁰.

En fin, la comicidad, la ironía, la parodia y la burla se centran en esta novela fundamentalmente en la parte central de la obra, cuando el protagonista se torna en un loco sabio moralizante. En cualquier caso, esos dichos populares están muy lejos de las serias moralizaciones del *Guzmán*.

Llegamos por fin al *Casamiento y Coloquio*, donde entendemos que Cervantes despliega la mayor carga de parodia contra el *Guzmán*. Pero también

²⁰⁰ Aquí coincidimos con Amezáa (1982 II: p. 196), para quien “la acción novelesca se suspende un momento para trocarse en tratado moral [...] también lo había hecho Mateo Alemán con las largas reflexiones y comentarios que puso en boca de su pícaro”. Molho (1995: p. 394) también apunta en este sentido que “le ríen los chistes porque son los de un loco: en cuanto sana, nadie se los ríe ya”. 1995: 394.

tienen cabida la ironía y cierta comicidad, muy relacionadas con la novela picaresca. Sin ir más lejos, la historia —tópica, por otro lado— del engañador engañado del alférez Campuzano está muy emparentada con momentos análogos de la picaresca canónica. Incluso podemos apreciar cierto tono socarrón e irónico en las palabras del narrador al referirse a su protagonista Campuzano:

“Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando trapiés, como convaleciente; y, al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hacia él venía un su amigo, a quien no había visto en más de seis meses; el cual, santiguándose como si viera alguna mala visión, llegándose a él, le dijo” (OC II: CE, p. 877).

Resulta evidente que el narrador trata la escena con claro sentido del humor. No es la única intervención en la que el narrador se muestra irónico. Más allá del tono socarrón del narrador y de la situación de engaño que nos cuenta Campuzano, bien es cierto que la comicidad no encierra ningún atisbo de crítica social ni de trasfondo ideológico. Quizás podríamos llegar a admitir la apreciación de Sieber (1981 II: p. 35), quien ve una parodia del *Guzmán* por “la falta de estructura aristotélica de estas novelas picarescas”.

Pero demos un último paso hacia el *Coloquio*; aquí vamos a encontrar ironía y parodia, pero no sátira. Es una novela oscura, sinuosa, con una estructura arquitectónica compleja, sin duda la que transmite un espíritu más amargo de toda la producción cervantina. Tanto es así, que la crítica la ha relacionado con un fuerte carácter cínico. De ello habló hasta el propio Freud, culminando en el excelente trabajo de Riley²⁰¹. La ironía cervantina se torna en parodia por la cantidad de referencias a la novela picaresca que encontramos diseminadas en toda la novela, más allá de discusiones sobre la genología de la obra o de ciertas consideraciones que la crítica ha tenido en cuenta para mantener alejado el

²⁰¹ Riley (1993 y 1994). También hicieron alusión al espíritu cínico del *Coloquio* Quérillacq (1989: p. 106) o Márquez Villanueva (1991: pp. 161-162), entre otros.

Coloquio de la filiación a la picaresca. Así, como vimos más arriba, el narratario guzmaniano se hace personaje en el *Coloquio* en forma de perro compañero de Berganza para modular la narración de su amigo, en clara referencia a la obra de Alemán. Todas las referencias se convierten en parodia de un género. Lo que más conviene aclarar es que, una vez más, la ironía y la parodia de la que hablamos no encierra ideologización o crítica social alguna; Cervantes encierra en sus ironías críticas y pullas veladas al *Guzmán*, por lo que sus reprobaciones son estrictamente literarias. Si acaso podemos atisbar ciertos elementos sociales al ver desfilar a los amos del perro mostrando los más variopintos comportamientos que se antojan una muestra importante de la condición humana, al más puro estilo de la novela picaresca.

Y es que, como venimos apuntando casi desde el comienzo del presente trabajo, Cervantes no entendía la utilización de la literatura con otros fines que no fueran los puramente estéticos. Así lo demuestra en toda su producción, modificando e intentando transformar los géneros literarios, en dura pugna consigo mismo y con sus coetáneos, pero siempre desde el plano estético y, como también se ha apuntado siempre, desde el plano ético: literatura y vida son inseparables. Lo mejor es corroborarlo con el texto, donde podremos observar algunos ejemplos de esta parodia literaria.

“BERGANZA.- Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara (si no fuera por lo que después te diré) que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos. El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el Romo, mozo robusto, doblado y colérico, como lo son todos aquellos que ejercitan la jifería. Este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas. Con mucha facilidad salí un águila en esto.

CIPIÓN.- No me maravillo, Berganza; que, como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle” (OC II: CP, pp. 898-899).

El comienzo de la autobiografía encierra una doble parodia, pues es

auténticamente picaresco²⁰², por un lado, y por otro muestra una reflexión en boca de Cipión impropia de un personaje cervantino —claramente alejada de los Rincón, Cortado, Avendaño, Carriazo, Vidriera...— y muy propia de esas profundas reflexiones moralizadores que proporcionan la atmósfera asfixiante del *Guzmán*. Más adelante Berganza, que continúa contando, como impenitente hablador picaresco, sobre su vida; pero en su función de censor crítico de la morfología de la narración de su amigo, le interrumpe continuamente:

“BERGANZA.- Yo lo haré así, si pudiere y si me da lugar la grande tentación que tengo de hablar; aunque me parece que con grandísima dificultad me podré ir a la mano.

CIPIÓN.- Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida” (OC II: CP, p. 901).

De nuevo llaman la atención dos aspectos: el primero de ellos hace una clara referencia, una alusión a la condición de eterno hablador del pícaro; y, por otro, a la consideración del sabio Cipión, quien nos muestra una vez más su papel superior —ética y estéticamente— con otra apreciación más propia de Guzmán que de un personaje cervantino. Pero la observación del propio Cipión que más enjundia ética y estética contiene es la primera que hace con respecto a la forma de narrar de Berganza, y por ende de la de Mateo Alemán:

“CIPIÓN.- Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada: que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto” (OC II: CP, p. 904).

En esta referencia a Juvenal (Sátira I, 30) Cervantes nos muestra a través de su perro Cipión que la sátira hacia las personas estaba lejos de ser asumido como

²⁰² En referencia también a los comienzos de Guzmanillo, como advirtió Avalle-Arce (1982: III, p. 27).

estilo propio²⁰³, y así le reprende a Berganza. Sacrifica el humor y la comicidad en su obra si eso supone que se “mata a uno”. La sátira es permitida hacia las costumbres, como él mismo ha practicado, pero no hacia la condición humana, siempre en libertad.

Por otra parte, la cita parodia de nuevo y censura la novela de Alemán por lo que tiene de sátira contra la vida humana. La concepción artística cervantina de nuevo pone en cuestión la narración, no de la picaresca en general, sino del Guzmán en particular.

Los ejemplos de parodia y de ironía hacia la novela picaresca son innumerables en el *Coloquio*, la mayoría de ellos ya comentados en el presente estudio; muestran una nueva faceta literaria del autor alcalaíno, más oscura, como vimos anteriormente. En cualquier caso, la alegría y el optimismo por una lectura en libertad de la vida de sus personajes se ha transformado en amargo sentir por el comportamiento del hombre. La comicidad desaparece y la ironía y la parodia son las armas que utiliza Cervantes para mostrarnos otra forma de entender la novela, lejos del dogmatismo alemaniano.

²⁰³ También lo dice en el *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 34-36: “Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía” (OC III: VP, p. 1279).

IV. CONCLUSIONES

Cuando comenzamos nuestro trabajo reconocíamos las dificultades que suponía abordar un estudio desde una doble perspectiva, ambas ampliamente debatidas pero no por ello agotadas: por un lado, la novela picaresca como género literario sigue siendo, hoy, una de las categorías más veces definida, casi nunca resuelta; por otro, la novelística cervantina, también examinada desde todos los ángulos imaginables. Para añadir un último elemento, son muchos los estudios que se han asomado a las complicadas relaciones entre el género bribiático y el autor complutense. De hecho, las soluciones a la complicación nos han sido dadas también desde muchos puntos de vista, todos ellos, salvo alguna excepción, que acaban concluyendo el no picaresmo cervantino. Por todo ello nuestra labor ha consistido fundamentalmente en cambiar el enfoque desde el que acercarnos a una cuestión que, a pesar de ser negada desde los primeros acercamientos, no ha dejado de suscitar infinidad de estudios en los últimos decenios. Resulta llamativo que a nuestro autor nunca se lo consideró un autor picaresco y, sin embargo, algunas de sus novelas acababan estampadas en prácticamente todas las antologías de novelas picarescas con las que hemos trabajado.

Pero a pesar de estas dificultades decidimos profundizar en esta cuestión apoyándonos en todo momento en lo que mentes más brillantes que la nuestra han aportado en cualquiera de los terrenos que nos ocupaba, pues entendemos que sólo así éramos capaces de aportar ese nuevo enfoque que nos propusimos desde el comienzo, pues era necesario tomar impulso desde esos trabajos si queríamos poner el foco en otro punto. Así, nos asomamos a los principales estudios que aportaban una taxonomía sobre el género picaresco para poder conformar una idea clara de cuáles eran las características comunes que definían a las obras del género. Es importante aclarar que partimos con siglos de crítica y de estudios literarios y que, por lo tanto, Cervantes no contó con esa ventaja para entender un género que se construía a golpe de un gran número de ediciones mientras nuestro autor intentaba competir con el rotundo éxito de este tipo de obras. Pero nuestra sorpresa fue mayúscula cuando comprobamos que el complutense fue capaz de desentrañar y desnudar todos los recursos de la picaresca. Pero lo más importante no ha sido comprobar la magnífica labor crítica de nuestro autor sino observar

cómo esa labor le sirvió para manejar, construir y trascender con todo lo que a su alcance poseía.

Por ello, el siguiente paso lógico era intentar escudriñar sus lecturas y su manera de acercarse a los géneros literarios para poder, así, cotejar si nuestro autor trató o entendió de forma distinta las distintas opciones que el panorama literario del momento le ofrecía. Y, de nuevo, apreciamos un tratamiento distinto hacia la novela picaresca, puesto que, mientras nunca dudó en hablar, a través del cura y el canónigo, sobre todo, sobre la novela pastoril, los libros de caballerías y las comedias (de Lope), ¿por qué no hablaron ambos personajes, en boca de Cervantes, de la picaresca? Esta crucial cuestión se la hacía Casaldueiro (1984) y nos muestra que nuestro autor siempre miró de reojo a la novela picaresca mientras componía sus novelas, incluso desde la propia composición del *Quijote*.

Posteriormente, nos centramos en las lecturas picarescas de Cervantes para intentar rastrear de qué manera pudieron influir en su obra y en su concepción novelística, para cotejar el alcance de la influencia de ésta en sus trabajos. Como hemos podido verificar, las referencias son abundantes, y no sólo en cuanto a contenido sino también en cuanto a forma, ya que no sólo en temas y motivos aludió nuestro autor a las obras apicaradas, sino también en alusiones y reseñas más sutiles que afectan a la propia estructura de la novela.

Finalmente, en la Tercera y última parte del presente estudio hemos tratado de establecer de forma pormenorizada cómo influyen los distintos rasgos de la nueva novela picaresca en la obra cervantina. Para ello, nos hemos apoyado en lo que los principales estudios críticos habían aportado sobre la cuestión que nos ocupa. El principal escollo que hemos tenido que salvar ha sido la dispersión de estos trabajos, la mayoría de ellos en artículos y trabajos breves; por su parte, la mayoría de ellos atendían a las referencias directas que sobre novelas picarescas, fundamentalmente el Guzmán, aparecen en las novelas cervantinas; a estos hechos hay que sumar que los primeros trabajos sobre el no-picarismo cervantino ponían el foco sobre la filosofía y el espíritu que se respiraban en unas y otras obras, sin entrar en las referencias morfológicas de ambas formas. El culmen, como ya vimos, fue el trabajo de Blanco Aguinaga (1957) el cual, a pesar de que dejaba aparentemente cerrada la cuestión, abrió la puerta para que otros estudiosos se

acercaran al tema; y los siguientes trabajos sí se centraron en abordar aspectos concretos de la estructura y forma de novelar cervantina frente a la picaresca. Y salvo alguna excepción como Sobejano (1975) concluían en el mismo punto en el que lo dejó Blanco: Cervantes no fue un autor picaresco. Los argumentos que nos muestran el no-picarismo cervantino, en la mayoría de los casos, son incuestionables.

De ahí que nuestro siguiente paso fuera aproximar los textos cervantinos con las características de la picaresca que usó de alguna forma nuestro autor, bien para oponerse a ellas o bien para utilizarlas de algún modo para, así, comprobar el alcance y la influencia de este tipo de novela tan exitosa en tiempos de Cervantes y, por encima de ello, abordar la recepción cervantina del género bribiático. Una vez más el complutense se nos reveló como un excelente crítico a la par que raro inventor, pues la asunción de elementos picarescos es crucial para la formación de su novela, como ya apuntó Castro²⁰⁴ cuando revisó sus trabajos al respecto.

A la vista de todo lo expuesto y de lo expresado a lo largo del presente estudio hemos podido alcanzar las siguientes conclusiones:

- 1) Cervantes mostró un inusitado interés por el éxito de la novela picaresca, fundamentalmente por el *Lazarillo* y el *Guzmán*, aunque también deseara competir, en tiempo y forma, con la aparición de *La Pícara Justina*, a la que consideró una parodia con poca y desbordante estructura novelesca. Por su parte, y de la misma manera en que se asomó a otro tipo de composiciones como la tradición de la *novella* italiana, como en *Las dos Doncellas*, donde mezcla ésta con elementos caballerescos, *La española Inglesa*, en la que se asoman formas de la tradición griega, o *El celoso extremeño*, *La fuerza de la sangre* o *La señora Cornelia*, en las que se aprecian una combinación de rasgos de la comedia, de la novela bizantina o de la pastoril, también lo hizo con la novela picaresca; pero no lo elaboró de la misma forma, pues como ya apuntamos más arriba, Cervantes siente que a la picaresca se debe acercar en franca competencia directa, puesto

²⁰⁴ “El *Quijote* surgió como reacción contra el *Guzmán de Alfarache*” (1974: p. 46).

que nuestro autor sabe perfectamente que es la forma novelesca con la que debe disputarse la hegemonía de las imprentas y del público.

- 2) Cervantes deseó competir con la nueva novela en el terreno literario, y varias de las características de su poética influyeron decisivamente en su forma de novelar y, por encima de ello, en la materia novelable. Como hemos podido comprobar, las relaciones ya desde el *Quijote* con ciertos procedimientos compositivos, tales como el perspectivismo o la forma de intercalar novelas dentro de la acción principal tienen mucho que ver con lo que había leído y analizado en la picaresca. Si bien renegó de ello, pues decidió que el intercalar los relatos cortos dentro de la narración principal rompían con la unidad de la novela, esta reflexión sólo pudo llegar a través de la atenta lectura del *Guzmán*. Cosa distinta es la perspectiva que, según Cervantes, debía adoptar el autor: sólo distanciándose de su obra el autor es capaz de abordar la naturaleza y la vida en la literatura, o en palabras de Riley (1971: p. 342), “para llegar a tener esta consciencia de lo que está realizando en su obra, el escritor debe ser capaz de mantenerse a cierta distancia de la misma, para observarla como un espectador desinteresado e incluso observarse a sí mismo en el momento de escribir”. Y para entender este extremo también le fue de enorme utilidad la novela picaresca, y más en concreto el *Lazarillo*.
- 3) Cervantes nunca aceptó la poética comprometida de la novela picaresca. En ninguna de sus novelas, y de una manera absolutamente explícita, hace uso de la ideologización que se aprecia en las novelas del género, que utilizaron la literatura para mostrar su particular visión del mundo, extrema en algunas manifestaciones como la propia obra de Alemán. Tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán*, *Justina*, el *Buscón* y las posteriores manifestaciones genéricas que respondieron a la llamada de la exageración alemaniana buscaron dogmatizar sobre un mundo hostil que rechazaba todo aquello que no se adaptaba a los estrechos márgenes de una sociedad cosificada; de ahí la denuncia de vicios, excesos y vacuidad de muchos conceptos como la honra o el honor.

La forma de la novela picaresca es la más idónea para proponer una ideología determinada, una poética comprometida, en palabras de Rey Hazas (2003: p. 35), para quien

“Su configuración formal y estructural coadyuvaba perfectamente a la visión polémica de dichos temas, con gran coherencia entre morfología y contenido. Por ello, por su especial conformación, favorecía mejor que ninguna otra forma narrativa coetánea la crítica desde perspectivas ideológicas distintas e incluso opuestas. Ello explica que la mayor parte de la heterogénea nómina de escritores que la cultivaron fueran novelistas de una sola narración, impulsados hacia el género más por motivos ideológicos o sociales que literarios”.

En este caso, la negación cervantina a este extremo es rotunda. Entiende el complutense que la deliciosa forma epistolar con la que arrancó el género fue derivando en denuncia social y en enojosas digresiones que dañaban la poética historia que era entonces la novela. Tanto es así que la mejor prueba de este rechazo es que los conceptos propuestos por Alemán, como “engaño y desengaño, contrarios absolutamente antagónicos, punto de vista único, cerrazón temática y formal, naturalismo y/o desrealización caricaturesca de la realidad, intervención del autor en la obra: nada más alejado del mundo de Cervantes, de la apertura espiritual y formal de sus novelas”. Las palabras de Blanco Aguinaga (1957: p. 328) nos muestran que algunos elementos picarescos relacionados con el realismo propuesto no son aceptados por el complutense por motivos, de nuevo, éticos y estéticos. Sin embargo, es la denuncia ideológica y social la que lo aleja en exceso de la picaresca, esta forma de ver y enjuiciar el mundo, puesto que ninguna manifestación artística había propuesto, hasta el momento, mejor y más interesante materia novelable que se acercara al ideal de realidad y verosimilitud que proponía Cervantes. En palabras de Riley (1971: p. 344),

“la principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método

imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía”.

- 4) Cervantes hace explícito en sus novelas que el punto de vista propuesto por la novela picaresca debe ser, al menos, revisado. De hecho, la autobiografía es un elemento en cierta medida derivado del dogmatismo picaresco. Tanto es así, que Cervantes observa con maestría que la pseudoautobiografía limita y estrecha los márgenes de libertad que el autor de la novela debe conceder al lector, puesto que la realidad picaresca le viene dada al lector, le introduce sin capacidad de respuesta en su mundo, en su vida y en su realidad. Por eso, la respuesta cervantina es clara al respecto: prefiere al narrador externo y la dualidad de protagonistas, desde el *Quijote*. Nuestro autor sabe que sólo acompañando a su hidalgo aportará mayor variedad a su relato y, además, propondrá al lector otro punto de vista a la realidad observable a través de los ojos del hidalgo caballero. Pero no sólo. No satisfecho con esta doble perspectiva recrea un juego de narradores con la aparición de Cide Hamete, proceso que culminará con la multiplicidad de voces narrativas parecido en el *Casamiento-Coloquio*. Por otra parte, Cervantes no descarta de plano la autobiografía como procedimiento novelesco mientras no sea un fin en sí mismo. Como hemos podido comprobar, recrea autobiografías en varios pasajes del *Quijote*, en *Rinconete* y en el *Casamiento-Coloquio*, siendo la de Berganza la más parecida a la de cualquier protagonista picaresco. Pero, de nuevo, la propuesta cervantina trasciende un esquema de la novela picaresca y da un paso más, puesto que, como decimos, no son un fin sino una parte más de la novela. En el caso de *Rinconete* ambos protagonistas narran sus respectivas vidas para darse a conocer y establecer una amistad impensable en cualquier otra novela picaresca. En el caso del *Casamiento-Coloquio* Campuzano le cuenta a Peralta un episodio de su existencia que le ha llevado hasta el hospital; y en el caso de Berganza, le cuenta a su amigo Cipión sus desventuras por requerimiento de éste, ya que se les ha

concedido el don del habla, parece que por una noche. En el último caso, en el de Berganza, la propuesta de Cervantes viene moldeada porque el “Vuestra Merced” del *Lazarillo* o el “discreto lector” del *Guzmán* está dentro de la novela, al igual que la propuesta lazarllesca, pero esta vez es capaz de responder, y de qué manera, al autobiógrafo. De esta forma, deducimos que la propuesta del anónimo autor es válida como recurso novelesco, no así en su ejecución, mientras que rechaza al narratorio alemaniano porque no permite realmente el diálogo con el lector en igualdad de condiciones y atenta, como consecuencia de ello, contra la verosimilitud del relato. De ahí que la figura de Cipión responda a una doble motivación: servir de filtro a la realidad propuesta por un personaje y modular el discurso y la narración que practique la digresión como fórmula en la narración de una vida, máxime cuando es la propia, pues ésta se convierte en murmuración y sátira, conceptos de nuevo alejados en extremo del ideal novelesco cervantino.

- 5) Cervantes acepta el reto de manejar figuras y personajes picarescos en sus novelas. Ya desde el *Quijote*, como hemos ido comprobando, aparecen este tipo de criaturas, pues desde el ventero que arma caballero al hidalgo, hasta Ginés de Pasamonte, el principal, muestran el interés cervantino por su figura. Ya en las *Ejemplares* despliega Cervantes todo su potencial pues, independientemente de otras consideraciones morfológicas, los pícaros nos son mostrados en todo su esplendor: pícaros divertidos y de buen entendimiento, como Rincón y Cortado; pícaros por inclinación, por decisión propia, como Carriazo y Avendaño; pícaros ya adultos que nos muestran un episodio de engaño a los ojos como Campuzano; o pícaros en el sentido más estricto de las novelas del género como Berganza, quien cumple a la perfección con todos los rasgos de un auténtico sucesor de Lázaro, puesto que nos explica la sucesión de acontecimientos que han jalonado su vida, en forma de servicio a varios amos, despertar a la dureza de la vida y respuesta a ello en forma de degradación moral o, según queramos verlo, adaptación al medio.

Antihéroes todos ellos que despliegan una profundidad psicológica inusitada en el nacimiento de la novela, con una autonomía, buen entendimiento y libertad de acción que ponen al tipo frente a un mundo parecido en muchos casos al de los *Lázaros* y *Guzmanes*. Creemos, por tanto, que las historias de antihéroes le eran muy apreciadas a nuestro autor, puesto que como vimos más arriba en las palabras de Riley, para Cervantes la materia literaria emanaba de la experiencia diaria²⁰⁵.

- 6) Cervantes opuso en toda su novelística la libertad frente al determinismo que había propuesto la novela picaresca. Sus criaturas son en todo momento libres en sus decisiones gracias a su buen entendimiento y a una visión alejada de cualquier tipo de cortapisas a sus elecciones y a su determinación como seres libres. Más allá de ello, el complutense hace explícito ese rasgo de la picaresca en dos momentos que suponen una referencia directa a las novelas picarescas: el primero de ellos, cuando al comienzo de *La ilustre fregona* el narrador nos presenta a dos pícaros por inclinación, y no por su origen; el segundo, cuando duda Berganza sobre su origen vil. Podríamos considerar un tercer momento, el primero si seguimos un criterio cronológico, si consideramos el recurso parecido en el *Quijote* cuando el narrador, Cervantes, no quiere acordarse tampoco del origen del hidalgo. Nos parece aventurado que Cervantes estuviera pensando en la picaresca, si bien no sería descabellado pensarlo. En cualquier caso, ni uno solo de los personajes cervantinos se ve determinado por ningún elemento externo a él mismo, ningún elemento que le reste un ápice de libertad en sus decisiones vitales, pues todos ellos

²⁰⁵ Al respecto nos dice Ullman (1979: pp. 547-552) que “El pícaro es el antihéroe por excelencia, pues su característica se contrapone a la del caballero, el cual ha de esforzarse en ser héroe. Mientras que el héroe lucha y vence, el pícaro es corrido, perseguido y derrotado. Mientras que el héroe es de estirpe proclara, el pícaro lo es de muy baja y a veces no muy limpia. Mientras que el héroe es valiente, el pícaro cobarde. El caballero ideal resplandece por su honra; el pícaro es foco de deshonra”. Y más adelante culmina diciendo: Casi se puede asentar que Cervantes toma un motivo antiheroico para tratarlo heroicamente. Con relación a la literatura corriente, este procedimiento quizá parezca irónico, pero no lo es en función de la realidad o verdad universal. En resumen, la picaresca plantea el problema del antiheroísmo estáticamente, con una negación *ab ovo*. Cervantes, en cambio, enfoca el problema dinámicamente; el antihéroe es otro. Por eso, el que Cervantes no haya hecho literatura que quepa verdaderamente dentro del género picaresco no ignifica que no concibiese la existencia de un tipo antiheroico. (...) Además, para Cervantes, el antihéroe no es el que, no teniendo honra nunca la consigue, sino el que teniéndola la destruye”.

son hijos de sus actos y sus consecuencias, más allá de cualquier elemento hereditario o social, tal y como ocurre en las novelas picarescas.

- 7) Cervantes entiende el caso de la novela picaresca como un elemento compositivo que debe emanar de la narración y de la estructura interna de la obra. El único caso que admite nuestro autor en sus novelas es el que parte de situaciones poéticamente especiales; así lo podemos observar en el encuentro “por acaso” de Rincón y Cortado, las peripecias de Carriazo y Avendaño, el engaño a los ojos que Campuzano sufre de Estefanía de Caicedo, o el encuentro y posterior charla de los perros de Mahudes en el Hospital de la Resurrección que, por portento, poseen el don del habla. Como hemos podido comprobar en el presente estudio, la única de las novelas cervantinas que admiten la utilización del caso picaresco es en el Coloquio, donde Cipión requiere el relato de Berganza, pero no al modo de la novela de Alemán, sino de la forma en la que este elemento compositivo inaugurara el *Lazarillo*. Como vimos, la genial novela anónima propone no sólo como a “Vuestra Merced”, sino a otros narratarios [*vid. supra*]. De ahí la crucial función del narratario: Cervantes no admite que el narratario sea directamente el mismo lector de la novela, y por eso interpone distintos filtros entre la poética historia y el lector final de la misma. Experimenta con éxito ya desde el *Quijote*, interponiendo narradores entre su creación y el lector, y llega al extremo en el *Casamiento-Coloquio*, obra en la que el juego es llevado al extremo para mostrarnos que la verosimilitud, el realismo y el caso emanan de la propia estructura novelesca.
- 8) Cervantes ahonda en las raíces de la novela picaresca cuando despliega todo su conocimiento teórico poético en el *Casamiento-Coloquio* para profundiza en las raíces de la picaresca con un solo objetivo: trascenderla. Así, Cervantes desnuda la genología de la picaresca de pies a cabeza y retoma sus fuentes clásicas en aras de una mejor poética compositiva.

Cuando discuten Campuzano y Peralta²⁰⁶ sobre la verdad del *Coloquio* el origen de las composiciones picarescas queda al descubierto para mostrar una nueva alternativa a los continuadores del *Lazarillo* y que habían hecho de él un cuerpo de fábula deformado²⁰⁷. Nos estamos refiriendo al marco dialogístico. Todas las manifestaciones picarescas que pudo leer Cervantes incluyen un relato autobiográfico que está inserto en un marco dialogístico, y este hecho es el que toma nuestro autor para mostrar lo que realmente debe ser una novela picaresca. Así lo hace fundamentalmente, y como ya vimos más arriba, en el *Rinconete* y con mayor profundidad y maestría en el *Casamiento-Coloquio*. Cervantes comprende que la primera fórmula picaresca, el *Lazarillo*, era la adecuada para este punto como para otros muchos²⁰⁸, frente a la propuesta alemaniana, que tomaba como mera excusa este marco dialogal, pues el narratorio era extradiegético, no

²⁰⁶ “-¡Cuerpo de mí! -replicó el licenciado-. ¡Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (OC II: CE, p. 890).

²⁰⁷ Dice Muñoz Sánchez (2013: p. 127) que “fue Erasmo, como bien se sabe, quien puso de moda en Europa al sofista de Samósata con sus traducciones, cuyo influjo se dejó sentir, y cómo, en el erasmismo y el humanismo españoles de la época del Emperador, tanto, que fue clave así para el *Lazarillo* como para otras obras de ficción: piénsese en la Segunda parte anónima de Amberes y el *Cróton* (1552) de Cristóbal de Villalón, o de pseudoficción, como el estupendo *Viaje de Turquía* (¿1556?). Mas también para el espíritu barroco, como lo atestiguan Alemán, Quevedo y Gracián. *El asno de oro* de Apuleyo, por su parte, tuvo una feliz traducción al castellano en 1513 obra del arcediano Diego López de Cortegana, que no sólo fue fuente directa del *Baldo* (1542) en los episodios de Falcheto y Cíngar, sino también del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Buscón*. Cervantes, que no se libró de su valimiento, en tanto que uno y otro, Luciano y Apuleyo, son fundamentales en el conjunto de su obra, los recoge en su bilogía. Bien es cierto que Luciano hace aparición de manera implícita, sobre todo por *El sueño* o *El gallo*, en función de su forma dialogada y por otros detalles menores, como las explicaciones concernientes a la transformación de Pitágoras en gallo que recuerdan a las que se dan Cipión y Berganza sobre su prodigioso don del habla, así como por la visión desencantada del mundo. También el *Icaromenipo*, donde Menipo y el Amigo, como Campuzano y Peralta, discuten sobre la veracidad del viaje a la luna del primero. En cambio, la obra de Apuleyo es citada expresamente por la Cañizares; de modo que *El asno de oro* tiene una presencia más activa: informa todo el conjunto, bien a través de la transformación de Lucio en asno, bien por la narración en primera persona, que acuerda con la de Berganza, bien por otros pormenores que llegan hasta el detalle más nimio pero revestido de honda significación, como el que Berganza, al igual que Lucio-asno, sea pelirrojo, y por tanto encarnación del pecado y de las fuerzas del mal, que sin embargo trascienden por gracia de la iluminación espiritual, al igual, y no es casualidad, que le ocurre a Guzmán”. En la misma línea, David Mañero (2004: p. 502) nos dice que Cervantes, “partiendo de la tradición dialogística –y en coincidencia como obras como el *Viaje de Turquía*–, se desarrolla en el *Coloquio* una parodia de la retórica que, no sólo ofrece unas alternativas estéticas e ideológicas a la poética del *Guzmán*, sino que al mismo tiempo redescubre –pese a los puntos de divergencia– la potencialidad artística del *Lazarillo*”.

²⁰⁸ Recordemos que la perspectiva narrativa y la multiplicidad de voces también fueron tomadas del *Lazarillo*, y no del *Guzmán*.

emanaba de la ficción y, para mayor contrariedad, había prescindido del anonimato, por lo que perdía realismo y veracidad. De hecho, creemos que el hecho dialógico de la novela picaresca es de los pocos rasgos que unen a toda la serie picaresca y que el resto de ellos, de los que ya hemos hablado, se originan en él, si bien esta cuestión necesitaría un mayor y más profundo estudio. En cualquier caso, Rincón y Cortado, aunque no en toda la novela, son autobiógrafos en un ámbito dialogal; recordemos que la deliciosa obra cervantina deriva en un entremés. A su vez, Berganza también relata su vida a su hermano Cipión en el citado entorno dialógico, lo que los convierte, al menos a Berganza, en pícaro de pleno derecho en fondo y forma.

- 9) Cervantes hace uso de otros rasgos del género picaresco y que marcan una función propia del mismo: tanto el lenguaje, rasgo propio de la categoría lazarillesca, y de la ironía y la sátira, no exclusivos de ésta pero que sí se da como rasgo inherente a la misma. En cuanto al lenguaje utilizado concluimos que tanto la oralidad como el lenguaje propio de germanía, así como el léxico del hampa aparecen al menos de manera explícita tanto en el *Rinconete* como en el *Casamiento-Coloquio*. La oralidad viene marcada, como hemos contrastado en su correspondiente apartado, por la vivacidad de los diálogos de los protagonistas cervantinos, quienes distinguen el discurso de su vida y sus acciones de acuerdo con el decoro que emana de su condición, de la misma forma que ocurre en la novela picaresca. Por su parte, Cervantes juega con enorme maestría con el lenguaje propio del hampa y germanía; Rincón, Cortado, Campuzano y Berganza personalizan el manejo de este léxico. En el caso de los dos primeros apreciamos curiosamente un léxico más relacionado con el mundo del robo y la estafa, mientras que cuando nos adentramos en la cofradía de Monipodio Cervantes despliega sus conocimientos sobre la jerga de germanía, cerrada al mundo exterior como forma de protección frente a las autoridades y que es ajeno a los jóvenes protagonistas hasta que lo aprenden. Compartimos las palabras de Hermenegildo, (1979: p. 558), quien nos dice que “Cervantes define la cofradía como una auténtica

sociedad cerrada a los extraños. El grupo tiene su lengua propia, la de germanía. Rincón y Cortado quedan claramente separados de los iniciados hasta que el esportillero les explica la jerga”²⁰⁹. Por último, Cervantes hace uso de la ironía, elemento caracterizador de toda su producción, pero que se hizo patente también, según creemos, como elemento compositivo de las novelas más cercanas a la picaresca. De esta forma, la ironía cobra relevancia desde el momento en el que decide parodiar géneros de los que pretendía prescindir, como los libros de caballerías, o bien elementos morfológicos de otros géneros con los que directamente no comulgaba, como por ejemplo hace con la autobiografía en la estelar aparición del galeote Ginesillo. Pero lo que hemos conseguido comprobar es que, a diferencia de la novela picaresca, la ironía y en ciertos momentos la sátira jamás fue utilizada por el complutense para censurar vicios ni mostrar el mínimo atisbo de mundo social cerrado, derivado de su ideología literaria; de nuevo la ética, unida a la estética, alejan a Cervantes del género picaresco. En cualquier caso, la elección de este tipo de ironía cervantina, que tiene mucho que ver con la parodia genérica, nace del deseo de modificar la murmuración del Guzmán, de donde parten muchas de las censuras del perro Cipión, quien recordemos que llama continuamente la atención sobre el deseo de murmuración en la forma de narrar de Berganza, y que incluso el propio perro sabio cae en ella. La ideología picaresca propone la sátira de vicios desde su particular visión del mundo y del hombre y, Cervantes, desde su atalaya crítica, censura la práctica alemaniana desde la ironía paródica que incluye la propuesta de una nueva forma de hacer novelas.

- 10) A modo de conclusión final, creemos que, a pesar de que los estudios críticos decidieron confrontar la novela picaresca con la cervantina desde

²⁰⁹ Véase también al respecto el trabajo fundamental de Salillas (2004), verdadero maestro en esta cuestión, y quien nos dice que “En el encuentro inicial de Rincón y Cortado con un miembro de la cofradía, «mozo de la esportilla», descubren las primeras muestras de un lenguaje en clave, que constituye un ejemplo de esta ‘germanía’.

una perspectiva de choque²¹⁰, nosotros creemos que, gracias a las enormes aportaciones a la formación de la novela propuestas por Lázaro y sus seguidores, Cervantes modificó ciertos elementos de su obra pero, lo que es más relevante, hicieron que aceptando algunos, rechazando otros y parodiando o ironizando sobre otros tantos, nuestro autor fuera capaz de superarlos, de trascender el género y rescatarlo de algunos ingredientes que entorpecían, por un lado, y cerraban, por otro, la nueva categoría de la poética historia llamada novela, y que se encontraba en evidente

²¹⁰ Entendemos que desde el trabajo de Blanco Aguinaga (1957), que abrió las puertas para numerosas apreciaciones sobre el tema que nos ocupa, infinidad de estudios se han centrado en esta cuestión: así, Rico, Guillén o Lázaro Carreter, por un lado, siguieron esta línea más centrada en la picaresca y que, por supuesto, estaba muy alejada de Cervantes. Lázaro sostenía que “la oposición más neta al *Guzmán* y, con ella, al género que nacía, fue [...] la de Cervantes”, puesto que “advirtió con perspicuidad genial las cuatro amenazas que el Guzmán implicaba contra el arte de narrar: el relato inorgánico, la monotonía del héroe, la moralización, y la imposición al lector de una sentencia definitiva sobre el mundo”; sentencia que “trató de pícaros, pero no escribió picaresca porque se opuso a su poética punto por punto” (Lázaro Carreter, 1978: 195-229, esp. pp. 226-228). Bataillon (1973: 232) mantiene la idea de que “mejor tal vez que las reticencias ante la creación lopesca y la crítica del mundo fabuloso de las caballerías, la actitud explícita de Cervantes ante la picaresca determina el eje de su relación con la literatura de su tiempo y la conciencia que tuvo de su propio valor”. Uno de los pocos oasis disidente es el caso de Gonzalo Sobejano (1976-1977) no el enfrentar a los dos novelistas, sino el ponerlos a dialogar en su revelador ensayo “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo” y en un trabajo anterior (1975) en el que aduce motivos por los que incluir el *Coloquio* dentro de la picaresca, confrontándolo con la propuesta de Lázaro Carreter. Después Riley (1981: p. 11), en un importante trabajo sobre la cuestión del género en Cervantes, dijo que “es probable que, en cierto sentido, y hasta cierto punto, el *Quijote* era respuesta a Alemán”; esta idea la mantuvo en trabajos posteriores. Francisco Márquez Villanueva, en “La interacción Alemán-Cervantes”, defendía una deuda entre los dos creadores de la novela moderna concluyendo que “toda su obra novelística posterior a *La Galatea* se halla marcada más o menos de cerca por la meditación de aquella ruptura [la que suponía el nacimiento de la picaresca] y de su propio papel o espacio de maniobra en la periferia de la misma” (1995: 151). Sigue Antonio Rey Hazas (2002) enfrentando a Alemán, sucesivamente, con Rinconete y Cortadillo, Don Quijote y el *Coloquio* para concluir con la idea de la oposición y con la de que la obra de Cervantes, en adelante de la publicación del *Guzmán*, se ve tácita e indudablemente influenciada por él. Han quedado recogidos, además otros trabajos no menos importantes como los de Sevilla, para quien al menos el Coloquio posee todos y cada uno de los rasgos del género, “incluso más que la mayoría de las novelas picarescas”. Otros estudios como los de Alban K. Forcione (1984), Joseph V. Ricapito (1985), Agustín Redondo (2005), Edwin Williamson (1991), Stanislav Zimic (1996), Monique Joly (1999), Jorge García López (1999), Edmond Cros (2002 y 2005), Mercedes Blanco (2007) y Katharina Niemeyer y Klaus Meyer-Minnemann (2008) tratan de alguna forma el asunto con la convicción de Cervantes entabla una suerte de diálogo con el propio Alemán, y con la picaresca en general, que se antoja contradictorio y conflictivo, pero que, según creemos, confluyen en las características más relevantes de la novela moderna. No queremos dejar a un lado el excelente trabajo de Avalle-Arce (1990: p. 600), porque en cierto modo inspiró este trabajo al decir que “Cervantes no vio la picaresca como un género acabado, sino como algo decididamente haciéndose. La poética del *Guzmán* no era para él una preceptiva, sino una opción: nada estaba finiquitado, todo estaba *in fieri* (...); la consagración de la forma guzmaniana fue una labor cumulativa, y en ella no participó Cervantes. Él llevó adelante sus propias aproximaciones y acosos a un género todavía abierto a sugerencias”.

construcción. Por todo ello, consideramos que el enfoque que proponemos difiere de la mayoría de estudios puesto que, por lo que hemos venido considerando, el fondo de la cuestión no estriba en si Cervantes fue un autor picaresco o no, sino en entender esas conflictivas relaciones entre ambas formas de novelar y que, como consecuencia, suponen una suerte *Cervantes picaresco*, si se nos permite el término.

Porque hemos comprobado, punto por punto, que nuestro autor, en cualquiera de los términos en los que hubo estimado, decide con plena consciencia, desde el *Quijote*, formar una diseño literario, novelesco, que supera la cosificación y la instrumentalización de una fórmula exitosa, útil y productiva, que Cervantes siente como el verdadero modelo con el que competir. Y estos procesos son:

- a) la negación: rechaza el determinismo de los personajes, como muestra en el *Quijote*, en *La ilustre fregona*, y en cierta medida en el *Rinconete* y en el *Coloquio*; rebate la soledad del pícaro y propone, salvo con Vidriera, la dualidad de sus figuras; también niega la moralización y el fuerte compromiso ideológico de la picaresca, derivado en gran medida del interés por proponer una realidad y un realismo literario del que emane ideología literaria; a su vez, reniega, aunque comienza practicándolas, de las digresiones, del tipo que sean, que se alejen de la acción principal de los protagonistas, es decir, la cuestión de unidad y variedad es, según entendemos, modificada desde la lectura del *Guzmán*;
- b) la ironía y parodia: hacia el elogio a la libertad de la vida picaresca de *La ilustre fregona*; el momento en el que Rincón y Cortado se ríen de la devoción de los cofrades de Monipodio pensando que así se salvarían de sus delitos; o de los errores lingüísticos de los propios cofrades; contra las digresiones del *Guzmán* en boca de Cipión, o la mera conversión de los pícaros en perri-hombres; las palabras del mismo Ginés de Pasamonte sobre la autobiografía;
- c) la utilización de rasgos picarescos como mero recurso novelístico: como la autobiografía, la figura del pícaro como antihéroe, el realismo

en personajes y situaciones como materia novelable, el marco dialógico, el léxico del hampa y la germanía, la ironía...

Todos ellos creemos que son el desarrollo de una nueva propuesta de novela que trasciende la picaresca, que constituyen una variedad de picaresca distinta, y que quizá merecería una nueva (otra) reformulación del género desde esta perspectiva, que evidentemente no es objeto de nuestro trabajo²¹¹; asimismo nos asoma a un nuevo entendimiento de la recepción cervantina del género bribiático.

Cervantes supo establecer un intenso diálogo con la novela picaresca²¹², de la misma forma que lo hizo mediante la intertextualidad con la tradición que heredó y que dominó como crítico; su novelística carece de antecedentes a pesar de que beba de la tradición española que nace en *La Celestina* y desemboca en el *Guzmán*, con la que tuvo que disputarse la hegemonía de éxito y ventas. Y podemos concluir que en la contienda salió vencedor, pues desde la publicación del *Quijote* de 1605 no se volvieron a editar novelas picarescas hasta 1612, y es que nuestro autor entendió que, gracias al *Guzmán*, era posible crear un poema extenso en prosa, narrativo, una ficción cómica en prosa, en el que cupieran variedad de temas y formas²¹³; pero también, como ya vimos, aprendió del

²¹¹ Creemos que algunas de las nuevas propuestas cervantinas al género influyeron en obras posteriores de la serie. Así, varias manifestaciones posteriores a Cervantes no se estructuran desde el relato autobiográfico, como Gregorio Guadaña (1644); otras son un relato de autor, como el *Bachiller Trapaza* (1637) o *La garduña de Sevilla* (1642); a su vez, el diálogo cervantino del Coloquio creemos que influyó decisivamente en la configuración estructural del diálogo no escrito, sino inserto en una situación comunicativa en el *Marcos de Obregón* y en *Alonso, mozo de muchos amos*. Al respecto se antojan de una ayuda inestimable los trabajos de Sevilla (1984) y Cabo (1992: pp. 74-107)

²¹² Recordemos que al respecto decía Guillén (1971: p. 147) que “hay géneros que son contragéneros; u obras cuyo origen es contragenérico. La protonovela de Cervantes es en parte una respuesta a la narración picaresca, que el Quijote y varias ‘novelas ejemplares’ procuran dejar atrás. La diferencia que vincula un género a otro puede definirse como el ejercicio de determinada función”.

²¹³ Riley (2001: pp. 211-212), con unas palabras irrefutables, nos dice: “la nota burlesca se intensifica si vamos allá en la observación de los dos personajes. Uno de ellos no es un caballero andante genuino, sino un aspirante a la caballería que no pasará de eso. El otro no es un pícaro en activo, sino retirado. Ninguno es un representante ideal del género literario con el que se asociaba, como si ambos se inclinaran hacia un terreno intermedio común. Don Quijote, que ha dejado su hogar de hidalgo provinciano en búsqueda de un estilo de vida más emocionante, se encuentra con el hombre que tiene a sus espaldas una vida de sórdidas aventuras y se ha instalado, literalmente, en un alto en el camino hacia la respetabilidad. Antes, cuando un caballero literario se encontraba

Lazarillo el multiperspectivismo, la parodia y la fuerza de la ironía y las posibilidades del narratorio intradieético, preferido por supuesto al extradieético del *Guzmán*. Finalmente, creemos que, como hemos venido apuntando, Cervantes admiró la economía de medios con la que la obrita anónima manejaba los silencios, la materia, el tiempo y el lenguaje narrativos.

Nos gustaría terminar con unas palabras de uno de los últimos trabajos, de Mañero Lozano (2004: p. 500) que corroboran, al menos en parte, las teorías que hemos venido defendiendo a lo largo del presente estudio:

“Ciertamente, ni el enfrentamiento de Cervantes con el *Guzmán* ni su desdén ante *La pícara Justina* suponen, en modo alguno, pese a las muchas innovaciones del *Coloquio*, la negación del camino abierto por el *Lazarillo*. Antes bien, en estas dos circunstancias –crítica, en el primer caso, a la imposición de una «forma dogmática» ajena al *Lazarillo*; y rechazo, en el segundo, a la parodia de sus rasgos genéricos– se nos manifiesta un acercamiento positivo a ciertos hallazgos del anónimo quinientista y –¿por qué no?– quizá también el deseo de recuperar este modelo frente a la fórmula aclimatada y transmitida por Mateo Alemán”.

Creemos, con Alfaro (1971: p. 27)²¹⁴ que la novela picaresca palpita en la producción cervantina desde el *Quijote* hasta, en cierta medida, el *Persiles*, a pesar de que fue continua su interés por conjugar elementos de novela y romance. Ciertamente Cervantes trascendió, mediante los procesos detallados más arriba, el

con un rufián literario, como ocurría alguna que otra vez, solía ser en el territorio literario de uno u otro. En el *Quijote*, estas dos figuras antitéticas se encuentran en un terreno neutral entre dos mundos sociales y estilísticos separados. El encuentro se sitúa en un tercer espacio, uno nuevo, genéricamente diferente (aunque anticipado, en parte, por la *Celestina*). Debía ser un género narrativo nuevo, genéticamente diferente y lo bastante amplio para contener a los dos. Así, el encuentro es más que la reunión de dos personajes literarios: en realidad se trata de una confrontación de dos géneros prácticamente irreconciliables. Probablemente por primera vez en la historia literaria, un escritor completamente consciente de las implicaciones que hacía los reunía en un mismo nivel”.

²¹⁴ “Está palpitando en el fondo, y que el autor ve lo picaresco como materia novelable. La picaresca es, ante todo, una actitud ante la vida que asociamos con el espíritu antiheroico y rebajador de los valores morales”.

género picaresco en muchas de sus propuestas novelescas puesto que, y a pesar de las palabras de A Valle Arce (1990: p. 602), “Cervantes escribió de pícaros, y Cervantes escribió picaresca, pero en el momento de elegir elementos formales para el nuevo género, la posteridad quiso excluirlo”, mediante el género que inaugurara el de Tormes nuestro autor alcanzó una insospechada autoridad crítica y capacidad creadora que no conocía precedentes y que no tuvo relevantes continuadores hasta la novela inglesa del siglo XVIII.

V. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

CERVANTES

- *Obras completas*. Ed. de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, 3 vols.
- Cervantes, Miguel De, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Rico, Francisco, (ed.), Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 2004.
- Cervantes, Miguel De, *Novelas ejemplares* (selección), ed. Rey Hazas, Antonio (ed.), Espasa Calpe, Madrid, 2011.
- Cervantes, Miguel De, *Novelas ejemplares*, García López, J., Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 2005.

PICARESCA

- Alemán, Mateo, *El Guzmán de Alfarache*, Rico, Francisco (ed.), Espasa Calpe, Madrid, 1983.
- Anónimo, *El Lazarillo de Tormes*, Rico, Francisco (ed.), Espasa Calpe, Madrid, 1980.
- López De Úbeda, Francisco: *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Rey Hazas, Antonio (ed.), Editorial Nacional, 2 vols., Madrid, 1977
- Quevedo, Francisco De, *El Buscón*, Cabo Aseguinolaza (ed.), F., RAE, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 2011.
- Sevilla Arroyo, Florencio, *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abad, Francisco, «Muestra de la lengua literaria en las *Novelas ejemplares*», en Bustos Tovar [1983:13-17].
- Abascal, M. D., *Teoría de la oralidad*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, Málaga, 2004.
- Abrams, Fred, «Una frase misteriosa de Cervantes en el *Coloquio de los perros*», *Hispanófila*, VI (1963), pp. 79-82.
- Actas I: Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 1988), *Anthropos*, Barcelona, 1990.
- Actas II: Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989), *Anthropos*, Barcelona, 1991.
- Actas III: Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 noviembre 1990), *Anthropos*, Barcelona, 1993.
- Actas IV: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols.
- Actas IV: Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de octubre de 2000, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001.
- Actas V: Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundaído Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004.
- Actas X: Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Academia de España, Roma, 27-29 de

- septiembre de 2001, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001.
- Aijón Oliva, M. A., «Elección lingüística y situación comunicativa: un dilema teórico», en *Revista de Filología*, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 26 (enero 2008), págs. 9-20.
 - Alarcos, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes*, 1950, II, pp. 197-235.
 - Alcalá Galán, «Ese ‘divino don del habla’: hacia una poética de la narración en el *Coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*», en *Actas IV Volver a Cervantes*, 2001, pp. 773-778.
 - Alfaro, Gustavo A.: *Cervantes y la novela picaresca*. AC, X, 1971, pp. 23-31.
 - Aliberti, Omer E., «La novela-diálogo de Miguel de Cervantes», en *Entretextos. Estudios de literatura española (desde Cervantes a la poesía actual)*, ed. O.E. Aliberti y J. Checa, Biblos, Buenos Aires, 1996, pp. 13-23.
 - Alonso Cortés, Narciso, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid*, Madrid, 1916.
 - -, «Cervantes en Valladolid», *Casa de Cervantes*, Valladolid, 1918.
 - -, «Los perros de Mahúdes», *Revista de Filología Española*, XXVI (1942), pp. 298-302.
 - -, «Acervo biográfico», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX, (1949), p. 299.
 - Alonso Hernández, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del arginalismo)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
 - -, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
 - Alsina, Jean, «Algunos esquemas narrativos y semánticos en La ilustre fregona», en *Bustos Tovar* [1983:199-206].

- Álvarez Martínez, José Luis, «Berganza y la moza ventanera», *Cervantes*, XII (1992), pp. 63-79.
- , «La estructura cíclica del *Coloquio de los perros*», Junta de Extremadura-Consejería de Cultura y Patrimonio, Mérida, 1994.
- Amaya Valencia, E.: *El picaresmo en las Novelas ejemplares*. RIN, XXXI, 2ª época, 98, 1947, pp. 263-272.
- Anderson, Ellen M., y Gonzalo Pontón Gijón, «La composición del *Quijote*», en *Quijote*, 1998, pp. CLXVI-CXCI.
- Andrés, Christian, ed., Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1991.
- «Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes», en *Actas III*, 1993, pp. 527-535.
- Andrino, Manuel, «El discurso sobre los escribanos del Licenciado Vidriera», *Cazeta de los notarios*, XCII (1997), pp. 4-6.
- Apráiz, Julián, *Cervantes vascófilo*, Domingo Sar, Vitoria, 1899.
- Aristóteles, *Poética*. Espasa Calpe, Madrid, 1798. Traducción directa del griego, Prólogo y notas de José Goya y Muniain. Edición electrónica tomada de <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- Arredondo, M. S., «De la picaresca menor al ‘costumbrismo’: la guía y avisos de forasteros y otros escarmientos», en *Edad de Oro*, XX, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, págs. 9-22.
- Arrnijo, Carmen Elena, «La narrativa medieval y *El coloquio de los perros*», en II Congreso, 1995, pp. 569-570.
- Asensio, Eugenio, ed., Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970; 3ª ed. 1980+.
- Astrana Marín, Luis, ed., Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid, 1932.
- , *Cervantinas y otros ensayos*, Aguado, Madrid, 1944.
- , *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948-1957, 7 vols.

- Atkinson, William C., «Cervantes, el Pinciano and the *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review*, XVI (1948), pp. 189-208.
- Aubrun, C. V., «La verdadera codicia de los bienes ajenos (de Carlos García)», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 619-629.
- Autoridades: *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1963, 3 vols.
- Avallé Arce, Juan Bautista, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 1-35.
- , *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959; 2ª edición corregida y aumentada, 1974+.
- , *Deslindes Cervantinos*, Edhigar, Madrid, 1961.
- , ed., Miguel de Cervantes, *Three Exemplary Novels*, Dell Publishing Company, Nueva York, 1964.
- , ed., Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, 2 vols.
- , «La captura de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII (1968), pp. 237-280.
- , ed., Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 1969.
- , «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional», en Avallé Arce y Riley [1973:199-212].
- , «Atribuciones y supercherías», en Avallé Arce y Riley [1973: 399-408].
- , *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975.
- , «La gitanilla», Cervantes, I (1981), pp. 8-17.
- , ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, 3 vols.

- , «El celoso extremeño de Cervantes», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. L. Schwartz Lerner e I. Lemer, Castalia, Madrid, 1984, pp. 199-205.
- , ed., Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- , «La ejemplaridad de una novelita», *Quaderni Ibero-america*, LXXVIII, (1995), pp. 5-8.
- , «Cervantes entre pícaros», *NRFH*, XXXVIII, 1990, pp. 591-603.
- , Y EDWARD C. RILEY, «Don Quijote», en Avallé Arce y Riley [1973: 47-79].
- , y Edward C. Riley, eds., *Suma Cervantina*, Tamesis, Londres, 1973.
- Ayala, Francisco, «El arte nuevo de hacer novelas», *La Torre*, XXI (1958), pp. 81-90; reimpr. en [1974:129-142].
- , «Notas sobre la novelística cervantina», *Revista Hispánica Moderna*, CXII (1965), pp. 37-46.
- , *Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Aylward, Edward. T., *Cervantes: Pioneer and Plagiarist*, Tamesis, Londres, 1982.
- Bandera, C., «Del antihéroe risible a la novela moderna», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 50-73.
- Baquero Goyanes, Mariano, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Barbolani, c., ed., Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Cátedra, Madrid, 1987.
- Barrenechea, Ana María, «La ilustre fregona como ejemplo de la estructura novelesca cervantina», *Filología*, VII (1961), pp. 13-P+; reimpr. en Primer Congreso, 1964, pp. 199-206.
- Bataillon, Marcel, «Cervantes penseur d'après le livre d'Américo Castro», *Revue de Litterature Comparée*, VIII (1928), pp. 318-338.

- , *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950; 2a ed. 1966; la reimpr. 1979+.
- , «Cervantes et le mariage chrétien», *Bulletin Hispanique*, LXIX (1947), pp. 129-144; reimpr., «Cervantes y el matrimonio cristiano», en [1964: 238-255].
- , «Matrimonios cervantinos», *Realidad*, 11 (1947), pp. 171-182.
- , *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964.
- , *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, trad. F.B. Vadillo, Taurus, Madrid, 1969.
- , ed., Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros. Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Aubier-Flammarion, París, 1970.
- , «Relaciones literarias», en Avallé Arce y Riley [1973: 215-231].
- Bel Bravo, María Antonia, «El mundo social de *Rinconete y Cortadillo*», en *Studia Aurea*, 1996, pp. 45-54.
- Belic, Oldric, «La estructura de *El coloquio de los perros*», en *Análisis estructural de textos hispánicos*, Prensa Española, Madrid, 1969.
- , *Los principios de composición en la novela picaresca*, en *Análisis de textos hispanos*, Prensa española, Madrid, 1977, págs. 27- 77.
- Bernis, Carmen, «El traje y los tipos sociales en el *Quijote*», Ediciones El Viso, Madrid, 2001.
- Best, O.F., «Para la etimología de pícaro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVII (1963-1964), pp. 352-357.
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313 - 342.
- Blasco, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1998.
- Blecua, Alberto, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del Baldus (Sevilla, 1542)», *Boletín*

- de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV (1971-1972), pp. 147-239.
- , ed., *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1974.
- , «Las Novelas ejemplares», *Anthropos*, núms. 98-99 (1989), pp. 73-76.
- , «Introducción», en *Luttikhuizen* [1994:VII-XIX].
- Blecua Perdices, José Manuel, «Notas para la historia de la novela en España», en *Serta Philologica*, 1983,11, pp. 91-95.
- Bonilla Y San Martín, Adolfo, ed., Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1910.
- , «Las más antiguas menciones de ganapán y de pícaro», *Revista Crítica Hispano-Americana*, 1 (1915), p. 172.
- , *Cervantes y su obra*, Francisco Beltrán, Madrid, 1916.
- , *De crítica cervantina*, Ruiz, Madrid, 1917.
- Brioso Sánchez, Máximo, y Héctor Brioso Santos, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el Persiles y Sigismunda: el motivo de la comunicación lingüística», *Criticón*, LXXXVI (2002), pp. 73-96.
- -, «De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro. La comunicación lingüística y algunas notas cronológicas», *Cervantes*, XXIII (2003), pp. 297-341.
- Bustos Tovar, José Jesús De, coord., «Lenguaje, ideología y organización textual en las *Novelas ejemplares*». Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse-Le Mirail, Madrid, 1983.
- , «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», en *Criticón*, 81-82, 2001, Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 191-206.
- , «Hablar y escribir en los albores del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, XXIII, 2004, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 53-70.

- , «Lengua común y Lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- Caballero Bonald, José M., *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, 1991.
- Cabo, Fernando, ed., Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Crítica, Barcelona, 1993.
- . «*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco», *Revista de Literatura*, XLVIII, 1986, págs. 367-86.
- , *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- , «La novela picaresca y los modelos de la historia literaria», *Revista Edad de Oro*, XX, 2001, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 23-37.
- , «Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca», en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, III, 1994, en Cervantes Virtual.
- Cabrera, Vicente, «Nuevos valores de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», *Hispanófila*, XLV (1972), pp. 49-58.
- Calderón, Manuel, ed., Gil Vicente, *Teatro castellano*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales cervantinos*, VII (1958), pp. 13-108.
- , *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, París, 1977.
- , «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, II (1977), pp. 35-44.
- , ed., Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992.
- , «Vida y literatura: Cervantes en el Quijote», en *Quijote*, 1998, pp. XLI-LXVI.

- , «Resumen cronológico de la vida de Cervantes», en *Quijote*, 1998, pp. CCXLIII-CCLXXI.
- , «Cervantes y Roma», en *Actas X*, 2001, pp. 53-64.
- , Canavaggio, Jean: *Cervantes*. Espasa. Madrid. 2003.
- Carilla, Emilio, «Cervantes y la novela bizantina», *Revista de Filología Española*, LI (1968), pp. 155-167.
- Carranza, Paul, «Cipión, Berganza and the Aesopic Tradition», *Cervantes*, XXIII (2003), pp. 141-163.
- Carrasco, Félix, «El coloquio de los perros en *El asno de Oro*: concordancias temáticas y sistemáticas», *Anales cervantinos*, XXI (1983), pp. 177-200.
- , «El coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo», *Criticón*, XXXV (1986).
- , «“Lazarillo”-tratado 7: organización narrativa y polifonía de la enunciación», *Revista Edad de Oro*, XX, 2001, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 39-54.
- Carreira, Antonio, y Jesús Antonio cid, eds., *La vida y hechos de Estebanillo González*, Cátedra, Madrid, 1990, 2 vols.
- Carrillo, F., *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Casa, Frank P., «The Structural Unity of *El licenciado Vidriera*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 242-246.
- Casaldueiro, Joaquín G., *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1943; reimpr. Gredos, Madrid, 1974+.
- , *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1949; 4ª ed., 1975+.
- -, «Notas sobre *La ilustre fregona*», en *Estudios de Literatura Española*, Gredos, Madrid, 1973, 3ª ed., pp. 151-162.
- -, «La Galatea», en *Avalle Arce y Riley* [1973:27-46].
- -, «Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 283-284.

- Casasayas, José María, «La edición definitiva de las obras de Cervantes», *Cervantes*, VI (1986), pp. 141-190.
- Cascales, Francisco: *Tablas poéticas*. Edición digital a partir de la de Murcia. Luis Verós. 1617.
- Castro, Américo, «Algunas observaciones sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 357- 386.
- -, [Reseña de Rodríguez Marín 1914-1917], *Revista de Filología Española*, IV (1917), pp. 393-401.
- -, *El pensamiento de Cervantes*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1925.
- -, «Lo picaresco y Cervantes», *Revista de Occidente*, XI (1926), pp. 349- 361.
- -, «Erasmo en el tiempo de Cervantes», *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), pp. 329-389.
- -, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (1948); reimpr. en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1957; 3ª ed., 1967+, pp. 451-454.
- -, «El celoso extremeño de Cervantes», en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1957; 3ª ed., 1967+, pp. 325-352.
- -, *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1961; 4ª ed. 1976+.
- -, «Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*», *Papeles de Son Armadans*, XLVIII (1968), pp. 205-222.
- Cauz, F. A., «Salas Barbadillo y la picaresca», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 667-676.
- Cavillac, M., *Pícaros y mercaderes en el “Guzmán de Alfarache”*, Universidad de Granada, 1994.

- , «La figura del mercader en el “Guzmán de Alfarache”», en *Edad de Oro*, XX, 2001, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 69-83.
- , “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna”, en *Criticón*, 101, 2007, Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- , «Atalayisme» et picaresque. *La vérité proscrire*: «Lazarillo», «Guzmán», «Buscón», Presses Univ. de Bordeaux, Burdeos, 2007.
- , «Del “Guzmán de Alfarache” al “Persiles”: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿por qué Clodio no merece ir a Roma?)», en *Criticón*, 101, 2007, Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 177-98.
- , «Guzmán de Alfarache» y *la Novela Moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.
- , «El diálogo del narrador con el narratorio en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán», en *Criticón*, 81-82, 2001, Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 317-330.
- Cejador Y Frauca, Julio, *Fraseología o estilística castellana*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1921-1925, 4 vols.
- Cela, C. J., «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IV, 1985 Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 33-45.
- Céspedes, *Historias peregrinas*: Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. Y.-R. Fonquerne, Castalia, Madrid, 1970.
- Chandler, F. W., *La novela picaresca en España*, trad. A. Martín Robles, La España Moderna, Madrid, 1913.
- Chauchadis, Claude, «Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*», en *Bustos Tovar* [1983:191-198].

- Checha, Jorge, «Cervantes y la cuestión de los orígenes: escepticismo y lenguaje en *El coloquio de los perros*», *Hispanic Review*, LXVIII (2000), pp. 295-317.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.
 - , *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
 - , *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
 - , «Un personaje folklórico de la literatura española del Siglo de Oro: El estudiante», en *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla-Burdeos, 1981, pp. 39-58.
 - , «Sancho Panza y la cultura escrita», en *Studies*, 1989, pp. 67-73.
 - , «Cervantes y Gutenberg», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXI, (1991), pp. 87-99.
 - , «Fórmulas de cuentos tradicionales en textos del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 331-342.
 - , *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- Close, Anthony, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 492-511.
 - , «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas III*, 1993, pp. 89-103.
 - , «Cervantes: Pensamiento, personalidad y cultura», en *Quijote*, 1998, pp. LXVII-LXXXVI.
 - , «Interpretaciones del Quijote», en *Quijote*, 1998, pp. CXLII-CLXV.
 - , «La tradición de los mote y *El licenciado Vidriera*», en *Actas IV*, 1998, 1, pp. 441-448.
- Corominas-Pascual: Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980, 6 vols.

- Correa Calderón, Evaristo, ed., Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 1969, 2 vols.
- Cotarelo Y Mori, Emilio, *Efemérides cervantinas*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1905.
- -, ed., *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 6 vols.
- Criado De Val, Manuel, «Estilística cervantina. Correcciones, interpolaciones y variantes en el *Rinconete y Cortadillo* y en *El celoso extremeño*», *Anales cervantinos*, 11 (1951-1952), pp. 231-248.
- -, «*El Guitón Onofre*: un eslabón entre “Celestinesca” y “Picaresca”», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 539-546.
- -, ed., *Cervantes, su obra y su mundo*. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes, Edición, Madrid, 1981.
- Cros, E., *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans “Guzmán de Alfarache”*, Didier, Paris, 1967.
- -, «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Revista Edad de Oro*, XX, 2001, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 85-95.
- De Haan, Fonger, «Pícaros y ganapanes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, 1899, 1, pp. 149-190.
- De Riquer, Martín: *Para leer a Cervantes*, El Acantilado, Barcelona, 2005.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Española*, XXXV, pp. 129-150.
- -, «La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en el “Buscón”», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 705-712.

- , «Lectura protocolaria del realismo en *Rinconete y Cortadillo*», en *Homage*, 1984, pp. 55-62.
- , *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Visor, Madrid, 1990.
- Díaz Plaja, Guillermo, «La técnica narrativa de Cervantes. Algunas observaciones», *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 237-268.
- , *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, Pre-Renacimiento y Renacimiento, Vergara, Barcelona, 1953; reimpr. 1968+.
- Díez Borque, José M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Díez Canedo, E., «Fortuna española de un verso italiano», *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 168-170.
- Dunn, Peter N., «Las *Novelas ejemplares*», en Avallé Arce y Riley [1973: pp. 81-118].
- , «Cervantes de/reconstructs the Picaresque», *Cervantes*, II (1982), pp. 109-131.
- , *Spanish Picaresque Fiction. A new Literary History*, Cornell University Press, Ithaca, 1993.
- Egido, Aurora, ed., *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1985.
- , «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas II*, 1991, pp. 201-224.
- , *Cervantes y las puertas del sueño* (Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994.
- Eisenberg, Daniel, «On Editing Don Quixote», *Cervantes*, III (1983), pp. 3-34.
- , «Cervantes, Lope and Avellaneda», en *Homage*, 1984, pp. 171-183; trad. esp.: «Cervantes, Lope y Avellaneda», en [1991:119-141].

- , «The Romance as Seen by Cervantes», *El Crotalón*, I (1984), pp. 177-192; trad. esp.: «El romance visto por Cervantes», en [1991:57-82].
- , *Las «Semanas del jardín» de Miguel de Cervantes*, Diputación Provincial, Salamanca, 1988.
- , «Repaso crítico de las atribuciones cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 477-492.
- , *Estudios cervantinos*, Sirrnio, Barcelona, 1991.
- El Saffar, Ruth S., «Development and Reorientation in the Works of Cervantes», *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973), pp. 203-214.
- , «Montesinos' Cave and the *Casamiento engañoso* in the Development of Cervantes' Prose Piction», *Kentuky Romance Quaterly*, XX (1973), pp. 451-467.
- , *Novel to Romance. A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1974.
- , ed., *Miguel de Cervantes*, «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros», Grant and Cutler, Londres, 1976.
- Erasmo: *Elogio de la locura*. Edición virtual citada a través de la web <http://www.cervantesvirtual.com/>.
- Espinel, *Marcos de Obregón*: Vicente Espinel, Marcos de Obregón, ed. M.S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972, 2 vols.
- *Estebanillo González*: véase Carreira y Cid [1990].
- Estévez Molinero, Ángel, «La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas», *Cervantes*, XV (1995), pp. 82-93.
- , «Cronotopos andaluces y metapicaresca cervantina», en Ruiz Pérez [1999:210-222].
- Fajardo, Diógenes: «Erasmo y *Don Quijote de la Mancha*», *Thesaurus*, Tomo XL, núm. 3, 1985, pp. 604-619.
- Febres, Eleodoro J., «*Rinconete y Cortadillo*: estructura y otros valores estéticos», *Anales cervantinos*, XI (1972), pp. 97-111.
- , «*El celoso extremeño*: estructura y otros valores estéticos», *Hispanófila*, XIX (1976), pp. 7-21.

- , «Forma y sentido de *El amante liberal*», *Anales cervantinos*, XIX (1981), pp. 93-103.
- , «Las dos doncellas: novelización de formas y sentidos múltiples», *Anales cervantinos*, XXXI (1993), pp. 75-98.
- , «*La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido», *Anales cervantinos*, XXXII (1994), pp. 137-155.
- , «El Génesis y *La fuerza de la sangre*», *Anales cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 273-306.
- Finch, Patricia S., «Rojas' Celestina and Cervantes' Cañizares», *Cervantes*, IX (1989), pp. 56-62.
- Fitzmaurice-Kelly, James, «A Note on *El licenciado Vidriera*», *Revue Hispanique*, IV (1897), pp. 45-60.
- , reseña de «F. W. Chandler, Romances of roguery y de F. De Haan, An outline of the history of the novela picaresca in Spain», *Revue Hispanique*, 10, Kraus Reprint, París, 1903, págs. 296-301.
- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- , *Cervantes' christian romance: A study of the «Persiles y Sigismunda»*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- , *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four «Exemplary Novels»*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1982.
- , *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of «El casameinto engañoso» y el «Coloquio de los perros»*, Princeton University Press, Princeton, 1984.
- , «El desplazamiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafíos de Nemo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-1986), pp. 654-690.
- , «Cervantes en busca de la pastoral auténtica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, :XXXVI (1988), pp. 1011-1043.
- , «Exemplarity, Modernity and the Discriminating Games of Reading», en Nerlich y Spadaccini [1989:31-352].

- Francias, A., *Picaresca, decadencia, historia (Aproximación a una realidad histórico-literaria)*, Gredos, Madrid, 1978.
- Frenk, M., «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 1980)*, publicado en Ed. Bellini, Roma, 1982, págs. 101-123.
- Gaos, Vicente, ed., Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, Castalia, Madrid, 1980-1981, 2 vols.
- -, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gredos, Madrid, 1987, 3 vols.
- García De La Concha, V., *Nueva lectura del “Lazarillo”*, Castalia, Madrid, 1981.
- García López, Jorge, «Cervantes y el novellino: el ejemplo de *El licenciado Vidriera*», en II Congreso, 1995, pp. 603-608.
- -, «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 185-192.
- -, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes*, XIX (1999), pp. 113-122.
- -, ed., M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001.
- García Lorca, Francisco, «El licenciado Vidriera y sus fuentes», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 159-168; reimpr. en *De Garcilaso a Lorca*, *Istmo*, Madrid, 1984+, pp. 123-138.
- Garrido Ardila, J. A., *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2005.
- -, *El género picaresco en la crítica literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- Gella Iturriaga, J., «El refranero en la novela picaresca y los refranes del *Lazarillo de Tormes* y de la *Pícara Justina*», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 231-255.

- Gerli, E. M., «La picaresca y el *Licenciado Vidriera*: género y contragénero en Cervantes», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 577-587.
- Gili Gaya, S., «La novela picaresca en el siglo XVI», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, 1969-1973, Vergara, Barcelona, págs. 81-101.
- , «Apogeo y desintegración de la novela picaresca», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, 1969-1973, Vergara, Barcelona, págs. I-XXV.
- Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988.
- , *El diálogo renacentista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000.
- , «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- Gómez Canseco, Luis, *El humanismo después de rooo: Pedro de Valencia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.
- Gómez Íñiguez, Laura, «Humor cervantino: *El celoso extremeño*», en Actas I, 1991, pp. 633-639.
- Gómez-Montero, J., «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la ‘escritura realista’ del renacimiento», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- Gómez Sánchez-Romate, María José, «Hechicería en *El coloquio de los perros*», en Actas I, 1990, pp. 271-280.
- González De Amezúa Y Mayo, Agustín, ed., Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, Real Academia Española, Madrid, 1912.
- , *Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1929.

- , *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Madrid, 1946; 2ª ed. revisada en [1951:III, pp. 331-373].
- , *Cervantes, creador de la novela corta española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956-1958, 2 vols.; ed. facsímil, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982 +, 2 vols.
- González López, Emilio, «Realidad histórica y ficción literaria: el mundo de los caminos en Cervantes y su época», *Anales cervantinos*, XX (1982), pp. 114-123.
- Guillén, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 1966, 1, pp. 221-231; reed. en [1988: 197-211].
- , *Literature as a System*, Princeton University Press, Princeton, 1971.
- , *El primer Siglo de Oro. Estudio sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988.
- , «Los silencios de Lázaro de Tormes», en *Estudios sobre géneros y modelos, el primer Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1988, págs. 66-108.
- , (ed.) *El relato intercalado*, Fundación Juan March, Madrid, 1992.
- Giintert, Georges, «La gitanilla y la poética de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, LII (1972), pp. 107-134.
- , «Discurso social y Discurso individual en Lagitanilla», en *Actas I*, 1990, pp. 249-257.
- , *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993.
- , «El licenciado Vidriera: función y significado del viaje a Italia», en *Pozuelo Yvancos y Gómez* [1996: II, pp. 831-841].
- Gutiérrez Noriega, Carlos, «La contribución de Miguel de Cervantes a la psiquiatría», *Cuadernos Americanos*, XV (1944), pp. 82-92.
- Guzmán de Alfarache: véase Micó [1987].
- Hainsworth, G., «La source du *Licenciado Vidriera*», *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), pp. 70-72.

- , Les «Novelas ejemplares» de Cervantes en France au XVI le siècle, Champion, París, 1933; parcialmente trad. en Escorial, X (1943), pp. 363-387.
- Haan, F. De, «Pícaros y ganapanes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. II, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, págs. 149-90.
- Hazañas Y La Rúa, Joaquín, *Los rufianes de Cervantes*, Izquierdo, Sevilla, 1906.
- Hermenegildo, A., «La marginación social de *Rinconete y Cortadillo*», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 553-562.
- Hernández Alonso, C. Y Sanz Alonso, B., *Alemania y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.
- , *Diccionario de alemania*, Gredos, Madrid, 2002.
- Herrero García, M., «Ascética y picaresca», en *Acción española*, V (1939), Madrid, págs. 33-41 y 135-43.
- , «Nueva interpretación de la novela picaresca», en *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), Madrid, págs. 343-62.
- Hutchinson, Steven, «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes*, XII (1992), pp. 127-136.
- , «Luciano, precursor de Cervantes», *Lauer-Reichenberger* [2005: 241-262].
- Icaza, Francisco A. de, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes. Sus críticos. Sus modelos literarios. Sus modelos vivos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901; reed., Ateneo de Madrid, Madrid, 1916; reimpr. 1928+.
- , «Algo más sobre *El licenciado Vidriera*», *Revista de Archivos, Bibliotecas*.
- Jarocka, M.L., «El coloquio de los perros» a nueva luz, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1979.

- Jauralde Pou, Pablo, *Manual de investigación literaria*, Gredos, Madrid, 1981.
 - , «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Edad de Oro*, I, 1982, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 55-63.
 - , «Los diálogos de las *Novelas ejemplares*», en *Bustos Tovar* [1983:51-58].
- Joly, Monique, «Para una reinterpretación de *La ilustre fregona*: para una tipología cervantina», *Beitrag zu texte des Siglo de Oro* (1983), pp. 103-116.
 - , «El truhán y sus apodos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-1986), pp. 723-740.
 - , «“Rebuzne el pícaro”: comentarios sobre el uso cervantino de una fábula de Esopo», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, pp. 53-60.
 - , «Microlecturas: en torno a algunas referencias de Cervantes al vino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 901-915.
 - , «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes*, XIII (1993), pp. 5-15.
 - , «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en *La invención de la Novela*, Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp.
- Laín Entralgo, Pedro, «Coloquio de dos perros, soliloquio de Cervantes», en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, 1948, pp. 47-66.
- Lambert, A.F., «The two versions of Cervantes' El celoso extremeño», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 219-23 1.
- Latorre, Carlos, «Temas y técnicas surrealistas en el *Licenciado Vidriera*, de Miguel de Cervantes», *Cuadernos Americanos*, CCXIII (1977), pp. 135-155.

- Laurenti, Joseph L., «Datos sobre los síntomas de la esquizofrenia experimental a base del “hechizo” en *El licenciado Vidriera*, 1613», *Folia Humanistica*, V (1967), pp. 929-938.
- , *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XX*, Reichenberger, Kassel, 2000 (2 vols.).
- , *Bibliografía de la literatura picaresca desde sus orígenes hasta el presente*, Scarecrow Press, Metuchen N. J, 1973.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Para una revisión del concepto “novela picaresca”», en Tercer Congreso, 1970, pp. 27-45; reimpr. en «Lazarillo de Tormes» en *la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 226-228+.
- , «Lázaro y el ciego: del folklore a la novela», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 362-336.
- , «Literatura y Folklore: los refranes», en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978, en Cervantes Virtual.
- , y Molho, M., «Lecturas del *Buscón*: entre el ingenio y la sátira social», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 493-500.
- , y Guillén, C., «Constitución de un género: la novela picaresca», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 469-474.
- Lázaro Mora, F.A., «*Lazarillo* en la lengua literaria», *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp. 267-283.
- Lazo, R., «Algunos retoques a la crítica de *La gitanilla*», *Boletín de la Academia Cubana de la lengua*, 1(1952), pp. 370-383.
- Lerner, Isaías, «Marginalidad en las *Novelas ejemplares*», *Lexis*, VI (1980), pp. 47-49.
- , «Teórica y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes», *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 155-170.
- Lloris, Manuel, «El casamiento engañoso», *Hispanófila*, XXXIX (1970), pp. 15-20.

- López Estrada, Francisco, «Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*. Una posible resonancia de la invención creadora», en *Bustos Tovar* [1983: 59-68].
- López Férez, Juan Antonio, «Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes», *Actas IV: Vo/vera Cervantes*, 2001, pp. 357-378.
- López-Gómez, Coral, «Publicación de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* en el Gabinete de lectura», *Cervantes*, XXV (1995), pp. 90-98.
- Lowe, Jennifer, «The Structure of Cervantes' *La española inglesa*», *Romance Notes*, IX (1968), pp. 287-290.
- -, «A Note on Cervantes' *El amante liberal*», *Romance Notes*, XII (1971), pp. 400-403.
- -, Cervantes: Two «Novelas ejemplares». «La gitanilla», «La ilustre fregona», Grant and Cutler, Londres, 1974.
- -, «Galdós, Cervantes and the “gusano de seda”», *Romanische Forschungen*, LXXXVIII (1976), pp. 77-78.
- Mañero Lozano, David, «Diálogo y picaresca en el *Coloquio de los perros*», *Bulletin Hispanique*, CVI (2004), pp. 497-520.
- Marasso, Arturo: *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954.
- Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Taurus, Madrid, 1986.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973.
- -, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.
- -, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del Fierabrás español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 95- 134.
- -, «Erasmo y Cervantes una vez más», *Cervantes*, IV (1984), pp. 123-137; reimpr. en [1995:59-77t].

- , «La buenaventura de Preciosa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-1986), pp. 741-768; reimpr. en [1995:79-113].
- , «Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-1986), pp. 501-528.
- , «*La tía fingida*: literatura universitaria», *Anthropos*, núms. 98-99 (1989), pp. 77-80; ed. aumentada en [1995:157-189t].
- , «El retorno del Parnaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 693-732.
- , «La interacción Alemán-Cervantes», *Actas II*, 1991, pp. 149-181.
- , *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- , «Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI (2004), pp. 613-625.
- Mariscal, Beatriz: *Cervantes, creador de géneros literarios: el desarrollo de un motivo narrativo*. Edición digital a partir de *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas : Lepanto, Grecia, 1-8 de octubre de 2000*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 913-919.
- Martín, F., «Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género», *Cervantes*, XIII (1993), pp. 77-85.
- Martín Gabriel, Albinio, «Heliodoro y la novela española (apuntes para una tesis)», *Cuadernos de Literatura*, VIII (1950), pp. 215-234.
- Martín Maestro, Abraham, «Conjunciones y disyunciones en *La ilustre fregona*», en *Bustos Tovar* [1983:69-80].
- Martín Morán, José Manuel, *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell’Orso, Turín, 1990.
- , «Los descuidos de Cervantes en la venta de Palomeque», en *Actas III*, 1993, pp. 403-430.
- Martínez Torrejón, José María, «Creación artística en los prólogos de Cervantes», *Anales cervantinos*, XXIII (1985), pp. 161-193.

- Martos, José Manuel, «La doble determinación temporal en *El licenciado Vidriera*», en *Actas III*, 1993, pp. 505-508.
- Medina Morales, F., *El léxico de la novela picaresca*, Analecta Malacitana, Málaga, 2005.
- Menéndez Y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, 1881-1882; reimpr. en Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963+.
 - , «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V (1905), pp. 309-339.
 - , *Orígenes de la Novela*, Bailly-Bailliére e Hijos, Madrid, 1905-1915, 4 vols.
 - , *España en sus caminos*, Caja de Madrid, Madrid, 1992.
- Meyer-Minnemann, K. & Schlickers, S., (eds.), *La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Iberoamericana Madrid & Vervuert, Frankfurt am Main, 2008.
- Micó, José María, ed., *Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 1987, 2 vols.
 - , «Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el *Guzmán* y la *Picara justina*», en *Hommage ti Robert Jammes*, 1994, III, pp. 827-848.
- Miranda, María Isabel, «Cipión: su carácter y sus funciones en *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, XXIII (1985), pp. 195-213.
- Molho, Maurice, *Romans picaresques espagnols*, Gallimard, París, 1968; trad. esp.: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca, 1972+.
 - , ed., Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*.
 - , *Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Aubier-Flammarion, París, 1970.
 - , *Cervantes, raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.

- , «Antroponimia y Cinonimia del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*», en *Bustos Tovar* [1983:81-92].
- , «Manuscritos hallados en una venta», en *Actas III*, 1993, pp. 57-68.
- , «Una dama de todo rumbo y manejo. Para una lectura de *El licenciado Vidriera*», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. L. López Baralt y F. Márquez Villanueva, El Colegio de México, México D.F., 1995, pp. 387-406.
- Moner, Michel, *Cervantes: Deux thèmes majeures (l'amour-les Armes et les Lettres)*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1986.
- , *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- Montaner Frutos, Alberto, «Don Sancho de Azpetia, escudero vizcaíno (*Quijote*, 1, VIII-IX)), *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, X (2004), pp. 215-332.
- , «Sobre los preliminares de las *Novelas ejemplares* de 1613: notas bibliológicas», *Anales cervantinos*, en prensa.
- Monte, Alberto Del, *Itinerario del romanzo picaresco spagnuolo*, Sansoni, Florencia, 1957; trad. esp.: *Itinerario de la novela picaresca española*, Lumen, Barcelona, 1971+.
- Montero Reguera, José, «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de Filología Románica*, X (1993), pp. 337-359.
- , «Miguel de Cervantes: el Ovidio español», en *Studia Aurea*, 1996, pp. 327-334.
- , «*La española inglesa* y la cuestión de la verosimilitud en la novelística cervantina», en *Actas IV*, 1998, 11, pp. 1071-1077.
- Moreno Báez, Enrique, *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948.
- , ed., Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Real Academia Española, Madrid, 1955, 2 vols.; ed. corregida, Editora Nacional, Madrid, 1970+.
- , «Perfil ideológico de Cervantes», en *Avalle Arce y Riley* [1973: 233-272].

- Munguía García, Víctor Eduardo, «El licenciado Vidriera y don Quijote», *Anales cervantinos*, XXX (1992), pp. 157-162.
- Muñoz Sánchez, J. R. Y Rey Hazas, Antonio: *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Editorial Verbum, Madrid, 2006.
- , «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*, Vol 93, No 1, 2013.
- Murillo, Luis Andrés, «Cervantes' *Coloquio de los perros*: A Novel-Dialogue», *Modern Philology*, LVIII (1961), pp. 174-185.
- , «Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*. An Outline», *Cervantes*, VIII (1988), pp. 131-150.
- Navarro Durán, R., «*Suplico a vuestra merced...*» *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008.
- Navarro Gil, Sandra, «El arte literario cervantino: comentario retórico de *La ilustre fregona*», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 359-372.
- Navarro Tomás, Tomás, «On the Philosophical Dimension of *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*», en Nerlich y Spadaccini [1989: 247-329].
- , y Nicholas Spadaccini, eds., *Cervantes's «Exemplary Novels» and the Adventure of writing*, The Prisma Intitute, Minneapolis, 1989.
- Nimetz, Michael, «Genre and Creativity in *Rinconete y Cortadillo*», *Cervantes*, X (1990), pp. 73-93.
- Oliver, Antonio, «La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, III (1953), pp. 291-387.
- , «El morisco Ricote», *Anales cervantinos*, V (1955-1956).
- Oliver Asín, Jaime, «Sobre los orígenes de *La ilustre fregona*», *Boletín de la Real Academia Española*, XV (1928), pp. 224-231.
- Ónalp, Ertugrul, «El significado de corsario y pirata en las obras de Cervantes», *Actas X*, 2001, pp. 309-314.

- Onieva, A. J., *Agudezas, sentencias y refranes en la novela picaresca española*, Paraninfo, Madrid, 1974.
- Ortega Y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1914; reed. en Cátedra, Madrid, 1984+.
- Osuna, Rafael, «La expulsión de los moriscos en el Persiles», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX (1970), pp. 388-393.
- -, «Las fechas del Persiles», *Thesaurus*, XXV (1970), pp. 383 y ss.
- -, «Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el Persiles», *Anales cervantinos*, XI (1972), pp. 69-85.
- PABST, WALTER, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den Romanischen Literaturen*, Heidelberg, 1947; 2ª ed. 1967; trad. esp.: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Gredos, Madrid.
- Parker, Alexander, *Valor actual del humanismo español*, Madrid, 1952.
- -, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburg University Press, Edimburgo, 1967; trad. esp.: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971+.
- -, y Bataillon, M., «Fundamentos ideológicos de la picaresca», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 474-480.
- Paulino, José, «El espacio narrativo en *La ilustre fregona*», en *Bustos Tovar* [1983:93-108].
- Percas De Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, 2 vols.
- -, «Los consejos de don Quijote a Sancho», en *McGaha* [1980:194-236].
- -, «El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*», *Cervantes*, XIV (1994), pp. 137-153.

- Pérez De Ayala, Ramón, *Principios y finales de la novela*, Taurus, Madrid, 1958.
- Pérez Fernández, José, *Ensayo humano y jurídico de «El Quijote»*, Imprenta Pueyo, Madrid, 1965.
- Pfandl, Ludwig, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blutezeit*, Freiburg, 1929; trad. esp.: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Gili, Barcelona, 1933+.
- *Philosophía antigua poética*: Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596), ed. A. Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, 3 vols.
- Pierce, Frank, «Reality and Realism in the Exemplary Novels», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXX (1953), pp. 134-142.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.
 - , «El no sé qué en la Edad de Oro española», *Romanisches Forschungen*, LXXVIII (1966), pp. 314-337.
 - , *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
 - , «El no sé qué en la literatura española», en *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 11-59.
- Porras Barrenechea, Raúl, «Cervantes, la Camacha y Montilla», *Mar del Sur*, III (1950), pp. 55-64.
 - , «El nombre del Perú», *Mar del Sur*, III (1951), pp. 2-40.
- Pozuelo Yvancos, José María, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*», *Anales cervantinos*, XVII (1978), pp. 147-166.
 - , «Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*», en Criado de Val [1981:423-437].
 - , y Francisco Vicente Gómez, eds., *Mundos de ficción*. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica

- (Murcia, 21-24 de Noviembre de 1994), Universidad de Murcia, Murcia, 1996, 2 vols.
- Predmore, Richard L., «*Rinconete y Cortadillo*: realismo, carácter picaresco, alegría», *Ínsula*, núm. 23 (1968), pp. 17-18.
 - Price, R. M., «On Religious Parody in the *Buscón*», *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 273-279.
 - Prieto Cantero, Amalia, *El buen cristiano Mahúdes y los perros de Cipión y Berganza*, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 1977.
 - , *La prosa española del siglo XVI*, I, Cátedra, Madrid, 1986.
 - Quérillacq, René, «El *Coloquio de los perros*: Cervantes frente a su época y a sí mismo», *Anales cervantinos*, XXVII (1989), pp. 91-137.
 - Rallo, Asunción, ed., Cristóbal de Villalón, *El crotalón*, Cátedra, Madrid, 1982.
 - , ed., Jorge de Montemayor, *La Diana*, Cátedra, Madrid, 1991.
 - , «La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista», en *Ínsula*, 542, 1992, págs. 14-15.
 - , *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1996.
 - Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1997.
 - Reed, Helen H., «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, VII (1987), pp. 71-84.
 - , «Américo Castro, Cervantes y la picaresca: breve historia de unas ideas», en *Américo Castro: The Impact of His Thought. Essays to Mark the Centenary of His Birth*, ed. R.E. Surtz, J. Ferrán y P. Testa, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1988, pp. 223-230.
 - , *The reader in the Picaresque novel*. Londres. Tamesis, 1984.
 - Renard, Santiago, «Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológico», *Cuadernos de Filología (Teoría: lenguajes)*, 1985, 1, pp. 273-289.

- Rey, A., «El género picaresco y la novela», en *AEF*, X, Universidad de Cáceres, 1987, págs. 309-332; y en *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1987, págs. 85-118.
- , «La novela picaresca y el narrador fidedigno», en *Hispanic Review*, XLVII, 1979, págs. 55-75.
- Rey Hazas, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
- , «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en *Bustos Tovar* [1983:119-144].
- , «La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*», en *Revista de Literatura*, 90, 1983, págs. 87-109.
- , «Novela picaresca y novela cortesana: “La hija de Celestina” de Salas Barbadillo», en *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 137-56.
- , «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La Pícaro Justina*», en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 201-225.
- , *Picaresca femenina*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
- , «Introducción», en *La vida del Lazarillo de Tormes*, Castalia didáctica, Madrid, 1989.
- , *La novela picaresca*, Anaya, Madrid, 1990.
- , «El bandolero en la novela del Siglo de Oro», en *Martínez Comeche* [1991: pp. 201-215].
- , «El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, en Pedro M. Piñero (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, pp. 177-217.
- , «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», en *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 141-160.
- , *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005.
- Reyes, G., *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.

- Ricapito, Joseph V., *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Castalia, Madrid, 1980.
 - , «Cervantes y Mateo Alemán, de nuevo», *Anales cervantinos*, XXIII (1985), pp. 89-95.
 - , *Volver a Cervantes*, 2001, pp. 53 -65.
- Rico, Francisco, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968.
 - , *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
 - , «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», en *Edad de oro*, III, 1984, págs. 227-239.
 - , y Cros, E., «Construcción y estilo del *Guzmán de Alfarache*», en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 486-492.
 - , «El primer pliego del *Quijote*», *Hispanic Review*, LXIV (1996), pp. 313-336.
 - , «A pie de imprentas. Páginas y noticias del Cervantes viejo», *Bulletin Hispanique*, CIV (2002), pp. 673-702.
 - , «El título del *Quijote*», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), pp. 541-551.
 - , ed., *Don Quijote de la Mancha*, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.
 - , «Sobre la cronología de las novelas de Cervantes», en «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Ch. Couderc y B. Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 159-165.
- Riley, Edward C., *Cervantes' Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962; trad. esp.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966; 2ª ed. 1971+.
 - , «Teoría literaria», en Avallé Arce y Riley [1973], pp. 293-322.
 - , «Cervantes' Art of the Prologue», en *Estudios Literarios*, 1974, pp. 167- 171.

- , «Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, VII (1976), pp. 189-200.
- , «Cervantes: a question of genre», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, ed. F.W. Hodcroft, D.G. Pattison, R.D.F. Pring-Mill, R.W. Truman, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1981, pp. 69-85; trad. esp.; «Cervantes: una cuestión de género» en *Haley*, 1980, pp. 37-51; reimpr. En Riley [2001:185-202].
- , *Don Quixote*, Allen & Unwin, Londres, 1986; trad. esp.: Introducción al «Quijote», Crítica, Barcelona, 1990+.
- , «La novela más ejemplar: *El coloquio de los perros* de Cervantes», en *Perfiles del Barroco*, ed. A. Egido, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1990.
- , «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas I*, 1990, páginas 83-94.
- , «Cervantes y Freud», *Ínsula*, núm. 538 (1991), pp. 34-35.
- , «Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*», en *Décimo Congreso*, 1992,1, pp. 691-702.
- , «Cervantes, Freud and Psychoanalytic Narrative Theory», *Modern Language Review*, LXXXVIII (1993), pp. 1-14.
- , «“Cipión” Writes to “Berganza” in the Freudian Academia Española», *Cervantes*, XIV (1994), pp. 3-18.
- , «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII (1997), pp. 46-61.
- , «Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte», edición exenta, *Crítica*, Barcelona, 2000; reimpr. En Riley [2001:51-71].
- , *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Ripoll, Begoña, *La novela barroca*, Universidad de Salamanca, 1991.

- Riquer, Martín De, ed., Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, Real Academia Española, Madrid, 1955, 2 vols.
- , ed., Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, 3 vols.
- , *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988.
- , *Cervantes en Barcelona*, Sirmio, Barcelona, 1989.
- Roca, María, «El espacio de cristal: los amigos en las *Novelas ejemplares*», en *Profeti* [1996:89-108].
- Rodríguez Luis, Julio, *Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes*, Porrúa, México D.F., 1980, 2 vols.
- , ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Taurus, Madrid, 1983, 2 vols.
- , «Para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», en *La edición de Textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Tamesis, Londres, 1990, pp. 405-411.
- Rodríguez Marín, Francisco, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*, Sevilla, 1901.
- , *Cervantes estudió en Sevilla (1564-1565)*, Imp. de F. de P. Díaz, Sevilla, 1905.
- Rojas Otálora, Jorge E., «El camino de la vida como elemento estructural en *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes», en *Actas IV: Volver a Cervantes*, 2001, pp. 841-846.
- , «*El licenciado Vidriera* y la mirada crítica de Cervantes», *Actas V*, 2004, pp. 1687-1696.
- Roncero-López, Victoriano, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Pliegos, Madrid, 1991.
- , «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 285-328.

- , *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
- Rosales, Luis, «La evasión del prójimo o el hombre de cristal», *Cuadernos Hispanoamericanos*, IX (1949), pp. 253-281.
- , *Cervantes y la libertad*, Gráficas Valera, Madrid, 1959-1960, 2 vols.; 2ª ed., Cultura Hispánica, Madrid, 1985+, 2 vols.
- Rosenblat, Ángel, *Buenas y malas palabras*, Mediterráneo, Caracas-Madrid, 1969, 4 vols.
- , *La lengua del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1971.
- Ruan, Felipe, «Carta de guía, cartografía: fallas y fisuras en *El licenciado Vidriera*», *Cervantes*, XX (2000), pp. 151-161.
- Ruffinato, Aldo, «Cervantes en Italia. Italia en Cervantes», en *Actas X*, 2001, pp. 3-20.
- , *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, Castalia, Nueva biblioteca de erudición y crítica, Madrid, 2000.
- Ruiz, B., «Recepción de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXIX (1991), pp. 217-228.
- Ruiz, R., «Las tres locuras del licenciado Vidriera», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-1986), pp. 839-847.
- Salazar Rincón, Javier, *El mundo social del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1986.
- Salcedo, Emilio, -, *Ética y estética en Cervantes*. RIE, XIII, 1955, pp. 319-334.
- Salcedo, Hugo, «*Rinconete y Cortadillo*: apunte para una recreación dramática», en *Actas IV: Volver a Cervantes*, 2001, pp. 847-852.
- Salillas, Rafael, *El delincuente español*, Madrid, 1896.
- , *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Juan Huarte y su «Examen de Ingenios»*, Victoriano Suárez, Madrid, 1905.
- Sampayo Rodríguez, José Ramón, *Rasgos erasmistas de la locura del Licenciado Vidriera*, Reichenberger, Kassel, 1986.

- Sánchez, Alberto, «El *Persiles* como repertorio de moralidades», *Anales cervantinos*, IV (1955), pp. 199-223.
- , «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», *Anales cervantinos*, VI (1957), pp. 3 II-33 3·
- , «Cervantes, poeta», *El Ingenioso Hidalgo*, XXXVIII (1973), pp. 27-53.
- , «Estado actual de los estudios biográficos», en Avallé Arce y Riley [1971: pp. 3-24].
- , «Bibliografía cervantina», *Anales cervantinos*, XVIII (1979-1980), pp. 247-292.
- , «Un tema picaresco en Cervantes y María Zayas», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 563-575.
- , «Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes», en *Homenaje a Torrente Ballester*, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Salamanca, 1983, pp. 663-681.
- , «La biografía de Cervantes: bosquejo histórico-biográfico», *Anthropos*, núms. 98-99 (1989), pp. 30-40.
- , «*Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*: claves narrativas en el contexto literario cervantino», en *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 513 Y ss.
- Schevill, Rudolph, «Studies in Cervantes», *Modern Philology*, IV (1906- 1907), pp. 1-24 Y 677-704.
- -, Y Adolfo Bonilla, eds., Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922-1925, 6 vols.
- Schürr, F., «Idea de la libertad en Cervantes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XVIII (1950), pp. 367-371.
- *Segunda Parte del Lazarillo*: Anónimo y Juan de Luna, *Segunda Parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Cátedra, Madrid, 1988.

- Selig, Karl-Ludwig, «Cervantes and the jesuist», *Modern Language Notes*, LXXIII (1958), pp. 514-515.
- , «Cervantes y su arte de la novela: *Rinconete y Cortadillo*», en Segundo Congreso, 1967, pp. 585-590; reimpr. en [1993:168-174].
- , «Nuevas consideraciones sobre la temática y estructura de las *Novelas ejemplares: La española inglesa*», *Beitrdge zur romanischen Philologie* (1967), pp. 45-51; reimpr. en [1993:178-186].
- Serés, Guillermo, ed., Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, eds., Miguel de Cervantes, Teatro completo, Planeta, Barcelona, 1987.
- , eds., Miguel de Cervantes, *Galatea. Novelas ejemplares. Persiles*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1995.
- , «Alonso, mozo de muchos amos: El donado hablador como diseño picaresco», en *Ínsula*, 503, 1988, Madrid, págs. 16-17.
- , «Los diálogos narrativos: entre novela y coloquio», en *Ínsula*, 542, 1992, Madrid, págs. 15-19.
- , «Sobre el desarrollo dialogístico de *Alonso, mozo de muchos amos*», en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 257-280.
- , *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- , «Cervantes y la novela picaresca», en *Guanajuato en la geografía del Quijote*, XV Coloquio Cervantino Internacional “Los tiempos de don Quijote”, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, págs. 151-193.
- Sieber, Harry, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, 1981, 2 vols.
- Singer, Annand, E.: «Cervantes’ *El licenciado Vidriera*: Its Form and ubstance», *West Virginia University Philological Papers*, IX (1951), pp. 237-253.
- Smerdou Altolaguirre, M., «Las narraciones intercaladas en el *Guzmán de Alfarache* y su función en el contexto de la obra», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional

- sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 521-525.
- Sobejano, Gonzalo, «Bernardinas en textos literarios del Siglo de Oro», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 1966, II, pp. 247-259.
 - , «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 313-330.
 - , «*El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41.
 - , «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia Hispanica*, III, 1972, pp. 467-485.
 - , «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Murcia, 1977, pp. 25-41.
 - , «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75.
 - Sola, Emilio, Y José F. De La Peña, *Cervantes y la berbería. Cervantes, mundo turco berberisco y servicio secretos en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.
 - Soons, Alan, «Los motivos de *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*», en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1967.
 - Sordo, Enrique, «Notas al margen. Realidad y ficción de las *Novelas Ejemplares*», *Cuadernos de literatura*, III (1948), pp. 271-283.
 - Spitzer, Leo, «Perspectivism in Don Quijote», en *Linguistics and Literary History*, Princeton University Press, Princeton, 1948, pp. 68-73; trad. esp.: «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 161-225.
 - Studia Aurea: Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (Toulouse, 1993), m, Prosa, ed. I. Arellano, M.e. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, GRISO-LEMSO, Pamplona, 1996, 3 vols.

- Talens, Jenaro, «Poetry as Autobiography: Theory and Poetic Practice in Cervantes», en *Autobiography in Early Modern Spain*, ed. N. Spadaccini y J. Talens, Prisma, Minneapolis, 1988, pp. 215-246.
- , *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid, 1975.
- Teágenes: *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* traducida en romance por Fernando de Mena, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid 1954.
- Tercer Congreso: Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, México D.F., 1970.
- Tierno Galván, E., *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1974.
- Torre, Esteban, ed., Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Trueblood, Alan S., «Sobre la selección artística en el *Quijote*: “lo que he dejado de escribir” (II, 44)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, (1956), pp. 44-50.
- , «El silencio del Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, (1958), pp. 160-180.
- , «Nota adicional sobre Cervantes y el silencio», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), pp. 98-100.
- Ullman L., P., «Cervantes y el antihéroe», en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 547-552.
- Urbina, Eduardo, *Anuario bibliográfico Cervantino 1996-1997*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- , «Cervantes 2001: los estudios bibliográficos, el Anuario bibliográfico cervantino y la Internet», en Actas IV, 1998, II, pp. 1687-1690.
- Urrutia, Jorge, «El olvido Cervantino de don Américo», *Anales cervantinos*, XV (1976), pp. 257-262.

- , «Paralelismo formal en *El licenciado Vidriera*», *Edad de Oro*, (1984), pp. 289-297.
- Valbuena Prat, A., *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1986.
- , «El elemento picaresco en Cervantes», en *Historia de la literatura española, II*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 75-81.
- , «La novela picaresca: Alemán y Espinel», en *Historia de la literatura española, II*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 127-159.
- , «La evolución de la picaresca y otras formas de novela», en *Historia de la literatura española, II*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 160-179.
- Valdés, Ramón, *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1990.
- , ed., Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Varela, José Luis, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», *Atlántida*, VI (1968), 434-449+; reimpr. en *La transfiguración literaria*, Editora Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 53-89.
- *Viaje de Turquía: Viaje de Turquía*, ed. F. García Salinero, Cátedra, Madrid, 1980.
- Vian, A., «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», en *Edad de Oro*, VII, 1988, págs. 173-186.
- , «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», en *Criticón*, 81-82, 2001, Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 157-190.
- , «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», en *El diálogo en la cultura áurea. De los textos al género*, *Ínsula*, 542, 1992, Madrid.

- Vila, Juan Diego, «“Lo que dijo el desterrado a Ponto”. Texto y contexto de las referencias a Ovidio en el *Quijote*», en *Studia Aurea*, 1996, pp. 531-541.
- Vilanova, Antonio, «El peregrino andante en el Persiles», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XIII (1949), pp. 97-159.
 -, *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.
 -, «Don Quijote y el ideal erasmista», en *Actas III*, 1993, pp. 69-87.
- Vilar, Jean, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1973.
- Villanueva, D., «Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», en *Estudios en honor de Ricardo Gullón*, eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Madrid, 1985, págs. 343-67.
 -, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004
- Virumbrales, P., «Aproximación a la visión de la sociedad española en las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, XVI (1977), pp. 187-203.
- VVAA: *Gran enciclopedia cervantina*. Castalia. Madrid. 2007.
- Walley, Pamela, «The Unity of the *Casamiento* and the *Coloquio de los perros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), pp. 201-212 .
- Wardropper, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino*, *Revista de Occidente*, Madrid.
 -, «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en Séptimo Congreso, 1982, pp. 153-169.
- Woodward, L. J., «El *casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), pp. 80-87.
 -, «La gitanilla», en *Criado de Val* [1981:445-451].
- Ynduráin, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321 - 333. Y en *Estudios del Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2002.
 -, ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Cátedra, Madrid, 1980.
 -, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica*, 1983,11, pp. 589-603.

- Ynduráin, Francisco, «El tema del vizcaíno en Cervantes», *Anales cervantinos*, I (1954), pp. 337-343.
- , «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 211-235.
- Zahareas, Anthony N., «La función de la picaresca en Cervantes», *Actas X*, 2001, pp. 459-472.
- Zamora Alonso, V., *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires, 1962.
- Zimic, Stanislav, «El amante celestino en algunas obras cervantinas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1964), pp. 359-387.
- , «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», *Hispanijila*, XI (1967), pp. 29-41.
- , «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 111, (1970), pp. 49-64.
- , «El filtro amoroso en *El licenciado vidriera*», *Romance Notes*, XVI (1975), pp. 749-752.
- , «El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro en *Pedro de Urdemalas de Cervantes*», *Acta Neophilologica*, X (1977), pp. 55-105.
- , «El *Amadís* cervantino (apuntes sobre *La española inglesa*)», *Anales cervantinos*, XXV (1987-1988), pp. 469-483.
- , «Apostilla al *Amadís* cervantino», *Anales cervantinos*, XXVII (1989), pp. 227-231.
- , «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *Anales cervantinos*, XXVII (1989), pp. 139-165.
- , «*Las dos doncellas*: padres e hijos», *Acta Neophilologica*, XXII (1989), pp. 23-37.
- , «Demonios y mártires en *La fuerza de la sangre*», *Acta Neophilologica*, XXIII (1990), pp. 7-26.
- , «La ilustre fregona», *Anales cervantinos*, XXIX (1991), pp. 21-43.
- , «La señora Cornelia: una excursión a la “novella” italiana», *Boletín de la Real Academia Española* (1991), pp. 101-120.

- , «Picaresque Autobiography in *El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*», en *Lowe y Swanson* [1989:104-126].
- , «El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 793-815.
- , «El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en *Actas II*, 1991, pp. 183-199.
- , «*Rinconete y Cortadillo* en busca de la picaresca», *Acta Neophilologica*, XXV (1992), pp. 31-71.
- , *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.
- , «*El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXX (1994), pp. 55-125.
- , «Introducción a las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995), pp. 157-229.
- , *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996.